

CLEMENTE REBORA (1885-1957)

nel cinquantenario della morte

a cura di

MARIO ALLEGRI e ANTONIO GIRARDI



ACCADEMIA ROVERETANA DEGLI AGIATI
ROVERETO
2008

© 2008 Accademia Roveretana degli Agiati
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto,
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 (0)464 436 663 - fax +39 (0)464 487 672
www.agiati.org segreteria@agiati.org

ATTI

DELLA

ACCADEMIA ROVERETANA DEGLI AGIATI

CCLVIII ANNO ACCADEMICO 2008

ser. VIII, vol. VIII, A, fasc. I

Classe di Scienze umane
Classe di Lettere ed Arti



ACCADEMIA ROVERETANA DEGLI AGIATI
ROVERETO
2008

RETTORE DELLA CLASSE DI SCIENZE UMANE

DR. PROF. MARIO ALLEGRI

RETTORE DELLA CLASSE DI LETTERE ED ARTI

DR. PROF. STEFANO FERRARI

DIRETTORE RESPONSABILE DEGLI *ATTI*

DR. GIOVANNI BATTISTA FAUSTINI

DIRETTORE DEGLI *ATTI*

Classe di Scienze umane

Classe di Lettere ed Arti

DR. GIUSEPPE OSTI



Associato all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana

Autorizzazione del Tribunale di Rovereto n. 36 del 7.7.1956

Pubblicazione realizzata con il sostegno dei Soci Sostenitori e della Provincia Autonoma di Trento
e con il patrocinio di



Comune di Rovereto



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI TRENTO E ROVERETO

MEMORIE

FERNANDO BANDINI

IL DISEGNO POEMATICO DEI *FRAMMENTI LIRICI* DI CLEMENTE REBORA

Mi sono accorto solo una settimana fa che il titolo proposto per la mia relazione di oggi era lo stesso di un altro mio intervento su Rebora che feci nei primi giorni di ottobre nel 1999 e per di più proprio qui a Rovereto se non anche – come sospetto – in questa stessa sala. Sbandamento della memoria forse, ahimè, indice di senilità ma anche segnale di un pensiero che si è fissato nella mia mente: la necessità cioè di cercare fonti, documenti, ricostruire pensieri ed aure del tempo, che ci permettano di «parafrasare» il disegno poematico che sottende l'ispirazione dei *Frammenti lirici*. Che nei *Frammenti* esista un disegno poematico è sensazione diffusa tra gli studiosi della poesia di Rebora. Il verbo «parafrasare» può far pensare legittimamente a una critica di serie B, una critica di mero servizio didascalico, visto che quanto di più notevole è stato scritto su Rebora in questi anni ha riguardato gli aspetti formali della sua poesia, con contributi che sono stati di grande importanza per segnalare, e acquisire definitivamente, l'alto significato della novità del suo linguaggio e della sua incontestabile modernità. Ma su questo aspetto della questione torneremo più avanti. Nel frattempo è da confessare che questo pensiero fisso è rimasto, per quanto mi riguarda, a livello di pura intenzione, data la difficoltà dell'impresa, difficoltà di cui cercherò di spiegare le ragioni. Anche se qua e là, nella ormai non esile bibliografia del poeta, appaiono, in questa prospettiva, indicazioni preziose e importanti proposte.

Assumere come titolo di una relazione su Rebora «Il disegno poematico dei *Frammenti Lirici*», quasi fossimo in grado di profilare le linee, è quindi – lo riconosco – un atto di presunzione: e faccio qui ammenda anche di un certo velleitarismo del mio precedente intervento del 1999. Allo stato attuale dei lavori sull'interpretazione del testo mancano i supporti per trasformare l'affermazione apodittica: «Nei

Frammenti, e in aperto contrasto col titolo stesso del libro, esiste un disegno poematico», in qualcosa di sufficientemente dimostrato. Per accennare sommariamente a questi possibili supporti, si presume anzitutto un'analisi accurata dell'epistolario, soprattutto nel periodo attorno al 1913, dove talvolta Rebora parla, soprattutto alle persone che più gli sono vicine, del suo lavoro poetico. Ma non è che anche quest'esame ci offra molte ragioni illuminanti, se non per congetture legate a una interpretazione puramente indiziaria di alcuni passi. Quello che manca è soprattutto una conoscenza di quali letture abbia frequentato Rebora tra gli autori che più connotano il clima antipositivistico che pervade l'Europa in quei primi anni del secolo. E cioè: Rebora conosce, sia pure attraverso relazioni indirette su libri o riviste, il pensiero di Boutroux, di Blondel, di Bergson, ecc.? Quali sono i suoi rapporti col dibattito modernistico così vivace a Milano? Dibattito che trascende per molti suoi aspetti lo scopo immediato di riforma della Chiesa e reinterpretazione del dogma, per il quale in quel periodo Rebora aveva soltanto un interesse intellettuale e non di credente. Ma il modernismo è imbevuto di molte delle inquietudini e prospettive che gli derivano da quelle correnti antipositivistiche e dal nuovo pensiero. Anche se c'è una certa contraddizione nel modernismo (ma è in qualche senso una mossa obbligata), che oppone alla tradizione ecclesiale le armi della filologia positivista per una più corretta interpretazione dei testi sacri e nello stesso tempo privilegia, per quanto riguarda la religiosità, i valori del sentimento e della interiorità piuttosto che i rigori del razionalismo cattolico di discendenza tomistica. Mentre il tomismo che in quegli anni padre Gemelli si apprestava a rilanciare nel campo della cultura cattolica sembrava quasi coniugarsi con la formazione scientifico-positivistica di fondo che aveva contrassegnato la giovinezza dello studioso, medico e psicologo, entrato poi nell'ordine francescano e fondatore dell'Università del Sacro Cuore.

La divisione della vita del poeta in due diversi tempi umani è causa non secondaria di questa assenza di informazioni. Rebora, facendosi religioso, cancella e pone in oblio ogni aspetto del suo passato. Nessun intervento nel tempo successivo sul suo vecchio «io», tranne qualche non molto significativa intermittenza, come invece spesso accade nelle testimonianze dei convertiti; nessuna cioè narrata confessione di tipo agostiniano sul suo primo tempo umano. Anzi, quando Rebora entra nella Congregazione dei Rosminiani distrugge ogni traccia (libri e carte) del suo passato. La divaricazione tra queste due stagioni della sua vita è definitiva e senza rimedio. La sua realtà attuale è da lui considerata come quella di un fiume che ha cambiato letto dopo un'alluvione o

un terremoto. Lo afferma nella edizione-ristampa delle sue poesie presso Vallecchi del 1947, a giustificazione di come, dopo il suo ingresso in religione, il suo contatto con la poesia sia occasionale e raro. Dichiarò infatti in una sua nota: «Questo mio torrente non ha che ciottoli perché le acque della Grazia m'inalveano altrove». È nell'edizione vallecchiana, nel '48-'49, che ho letto per la prima volta Rebora. Avevo diciassette-diciotto anni e non riuscivo a capacitarmi di come la Grazia potesse dirigere così violentemente verso altri percorsi, quasi come effetto di una catastrofe («catastrofe» in senso etimologico), il dono della poesia, fresco com'ero della lettura di *Poesia e preghiera* dell'abate Henri Bremond. Audacemente presi carta e penna e scrissi a Rebora proprio qui a Rovereto. E don Clemente mi rispose. La sua lettera è una delle cose più preziose che io possieda, perduta con angoscia per qualche anno e poi felicemente ritrovata. È un semplice foglietto, fittamente riempito della sua minuscola scrittura in ambedue le facciate, e la scrittura alla fine risale verticalmente i margini bianchi superstiti. In testa si legge *GesùMariaGiuseppe*, scritto tutto attaccato, e la data: *Rovereto, Invenzione della Santa Croce, 8 del mese di Marzo, 1949*.

Mi scriveva dunque don Clemente:

...Il dono della poesia è il più vicino all'anelito della creazione che come dice S.Paolo (Rom.viii) «fino a ora geme tutta quanta e soffre quasi le doglie del parto; né solo essa, ma noi stessi che abbiamo le primizie dello Spirito»:

quindi di per sé è bene in armonia con l'anelito della perfezione in Cristo Gesù:

ma bisogna vegliare che non devii in un diversivo dell'io, confidente nelle creature e in questo mondo che passa con le sue concupiscenze ...

E proseguiva:

Quanto alla mia frase (che le ha fatto impressione) «Questo mio torrente...», bisognerebbe che le fosse aperta la mia esperienza passata, che può essere riassunta, in parte, nel verso di Jacopone da Todi: «Che agonia è viver senza Amore». La poesia, mentre ero nell'ombra della morte, così invocante la vita, fu salvezza da ogni forma di suicidio, affermazione o pretesa di fede, ma deviata e travolta, perché «Chi non raccoglie con Me disperde». E perciò, quando la Celeste Mamma mi portò alla Luce di Gesù, rifiutai tutto il passato che, dove non era colpevole, era solo un limbo: e mi gettai nella poesia in atto del mio miserere e del mio Te Deum...

La lettera dei cui ho letto larghi brani dimostra quel distacco dalla sua passata stagione poetica che caratterizza Rebora dopo il suo ingresso nella congregazione rosminiana. Anche se quella stagione poetica vi

viene definita «salvezza da ogni forma di suicidio» e soprattutto «affermazione o pretesa di fede», attribuendovi implicitamente i caratteri di una esperienza religiosa laicamente vissuta. Ma invano si cercherebbe nelle sparse dichiarazioni di Rebora qualcosa che parta da una descrizione delle idealità e speranze espresse in quella remota vicenda poetica per inverarle nella sua successiva professione religiosa e sacerdotale. Rebora si sente assolutamente *autre* rispetto ai contenuti pregressi della sua poesia. Non scorge in quelle remote scritture alcuna traccia, se non forse labilissima, o segno del divino. Quella che sarà la stessa essenza della sua santità (se è lecito a chi è animato da spiriti laici, come chi parla, di usare questa parola), voglio dire quella sua *devotio* così ricca di unzione, non appare minimamente sorretta da ragioni di forte valenza intellettuale, com'è nel gesuita grande poeta Hopkins al quale talvolta viene impropriamente accostato e come ci si potrebbe aspettare da un poeta che ha abbracciato la fede all'ombra del Rosmini; non sembra possedere nessuna di quelle *nuances* giansenistiche che caratterizzano la pietà rosminiana e quella del Manzoni. Non si rivolgerebbe mai al Bambin Gesù chiamandolo «terribile» come nel noto abbozzo manzoniano di un inno per il Natale rimasto incompiuto. Per Rebora il Bambin Gesù resta il tenero infante nel quale si è incarnato Dio, e lo nomina con gli accenti di una *devotio* popolare e tradizionale. Ci sarà senza dubbio l'ombra del Rosmini nel suo considerare oggetto di devozione la Trinità, ma la sua *devotio* sembra in massima parte quella di Alfonso Maria De Liguori. Non ha pretese di teologo, non punta a voli d'aquila come Hopkins e non vanta i saperi di Bremond sulla natura del sentimento religioso, sembra uno di quei preti senza fama, che dopo la loro morte sono tutt'al più inclusi dalla Chiesa, assieme a tanti altri semplici cristiani, nel coro anonimo di Ognissanti: preti che abbiamo conosciuto e ascoltato andando da ragazzi a giocare a pallone negli Oratori e ascoltandone le prediche.

Questa nostra è stata forse una troppo lunga digressione. Ma vuole corroborare l'opinione, che forse qualcuno potrà contestare, che i documenti per ricostruire l'ipotesi di un disegno poematico dei *Frammenti lirici* sono da ricercarsi (con la loro difficile reperibilità e interpretazione) nel primo tempo della vita di Rebora, perché per quanto attiene al secondo il nostro non è minimamente disposto a darci una mano.

È evidente che a questo punto l'assunto di questa nostra comunicazione muta di aspetto, si trasforma in una serie di riflessioni presentate come prodromi a ogni futura ricerca volta a individuare il disegno poematico dei *Frammenti*. La prima convinzione che ci si fa incontro è che i *Frammenti* sono poesie difficili da capire. Di cosa parla il poeta, cosa

sta dicendo? Noi (questo «noi» riguarda la corporazione dei critici, siano o no docenti universitari) sappiamo di cosa Rebora stia parlando? Un tempo questa *quidditas* sarebbe stata considerata una condizione di fondo per affrontare ogni affabulazione critica, tanto più in un poeta come Rebora, il cui linguaggio tende a mettere in rilievo e dare vitalità espressiva al senso. Ma quando da qualche anno vedo aumentare i devoti ammiratori di Rebora io mi chiedo: «Ma sanno cosa il poeta vuol dire?». Il sospetto è che essi gustino in modo puramente gastronomico i trasalimenti eccezionali del suo stile. E noi stessi talvolta ci siamo trasformati, nei nostri esercizi critici, in sacerdoti autorizzati a interpretare le divinità poetiche del Novecento unicamente attraverso i valori formali, purtroppo senza partire dal senso (ammesso che un senso in questi poeti ci fosse), quando un fatto del genere non si verificava, che so, per Goethe o Baudelaire. È stata, in qualche modo, una sorta di *trahison des clercs*, dei chierici addetti alla poesia, che hanno potuto talvolta parlarne senza pienamente intenderne il senso. Anche la metrica di Rebora – lo enuncio qui e non tornerò sull'argomento – è al servizio stretto del senso. Mi piace citare qui l'affermazione di uno dei più insigni metricisti di poesia greco-antica e latina del nostro tempo, morto in giovane età nel 1979, Dietmar Korzeniewski: «La metrica è una parte della poetica: non può prescindere dalla parola e dal contenuto... dev'essere una metrica della parola, che proponga un'interpretazione metrico-contenutistica del componimento poetico, e faccia emergere con forza l'unità di forma e contenuto e l'armonia del testo 'musicato'». Bisogna qui ricordare che alcune poesie di Rebora, quelle composte in orditi metrici tradizionali, sembrano pronte ad essere musicate, ed è noto che Rebora aveva nel campo della musica competenze professionali. Voglio ad esempio ricordare – dato che non riesco a resistere alla tentazione delle digressioni – che il componimento più prossimo a una immagine anche fisica della musica è *Il ritmo della campagna in città* che apre la raccolta delle *Poesie sparse*, la quale altro non è che una «caccia», una «caccia da mercato»: l'ultima caccia della letteratura italiana, a distanza di secoli, negli albori del Novecento, ma con l'impronta suggestiva di una fresca attualità. Rebora indubbiamente avrà letto gli *exempla* delle cacce da mercato (come quelle di Vincenzo da Rimini) nella raccolta carducciana edita da Zanichelli nel 1896. E, proprio per la struttura stessa della caccia dove più voci s'inseguono (da cui, secondo Pestelli, alla voce *Ars Nova* del *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, il nome del componimento) siamo di fronte a un'intenzione polifonica. Rebora recupera della caccia tutti i tratti stilistici, come la selva delle voci dei venditori. E la peculiare sintassi affannata.

Musica e senso sono dunque i due poli che sottendono il testo poetico di Rebora, con maggiore e meno appariscente intensità nei *Frammenti lirici*. Noi pensiamo appunto alla grave polifonia dei *Frammenti*, dove spesso il timbro è fornito da un lessico di netta derivazione filosofica. Da dove viene questo lessico? Cos'è, ad esempio, per Rebora *l'esteso*? E cos'è quella forza d'amore che lo *pertugia*? Rebora è un poeta difficile in maniera diversa da come è risultata difficile, in seguito, molta poesia del Novecento, la quale tendeva continuamente a un nuovo e inedito repertorio formale rifiutando quanto più possibile il rimando a un canone comune. L'oscurità non era ancora diventata un *ornatus* della lingua poetica. In Rebora l'intenzione a comunicare un messaggio è più che lampante e anche se diversa è la spinta che provoca le sue scelte stilistiche. Quindi la prima cosa da fare è procedere a un puntuale commento dei *Frammenti* (utilissimo in questa direzione il lavoro che sta eseguendo un giovane critico come Giancotti) con la preliminare necessità di chiarire il contenuto concettuale di quel lessico. È quello che Giuseppe Nava in un importante intervento nel ricordato convegno roveretano del 1991 chiamava «processo di risemantizzazione del lessico», che si alimenta in Rebora oltre che di fitti dantismi «anche dell'apporto delle letture filosofiche, da Bruno e Vico a Croce e Gentile...» ⁽¹⁾.

Inoltre la più volte deplorata mancanza di notizie e carte c'impedisce di stabilire una qualunque cronologia circa la composizione dei *Frammenti*, tranne che per pochissimi di questi, e ancora una volta per via indiziaria attraverso passi dell'epistolario. Cosicché ci è impossibile individuare o supporre le ragioni del loro ordine all'interno di un ipotizzato macrotesto nel quale tutti intuimo un sottostante disegno poematistico. E questa impressione aveva riportato la prima persona che ascoltò la lettura dei *Frammenti* in una notte del maggio 1913, l'amica cara (e amata) Daria Malaguzzi, successivamente moglie del filosofo Banfi. Scrive Daria rievocando quella notte come, giunti al frammento L, fu presa da un'improvvisa intuizione:

Io chiesi a Rebora: «Lei ha disposto le liriche con precisa intenzione?». Mi rispose: «Sì, e anche molto a ragion veduta». Lo riferisco perché il concatenamento delle varie liriche è estremamente significativo... ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Vedi *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno, Rovereto, 3-5 ottobre 1991, Accademia Roveretana degli Agiati, Roma, Editori Riuniti, 1993, soprattutto alle pp. 51-52 nelle quali il Nava indica anche la derivazione di alcuni elementi di quel lessico dal pensiero idealistico di Croce e Gentile.

⁽²⁾ D. BANFI MALAGUZZI, *Il primo Rebora*, Quaderno reboriano 1963-'64, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1964.

Daria naturalmente era più coinvolta di noi in questa necessità di capire. Le era chiaro che il messaggio dei *Frammenti* non si rapportava unicamente alla biografia dell'amico, era polifonico e «impersonale» (l'aggettivo «impersonale» è di Contini), rifletteva problemi e ansie di tutta una generazione. L'oscurità di Rebora si presenta come scoglio ingrato e disarmonia, non è un incanto della Sirena del mondo. L'importanza del noto intervento continiano consiste anche in questo: che le valenze stilistiche da lui individuate nella poesia reboriana sono riferite alla necessità del poeta di esprimere un clima spirituale e storico che trascende l'affabulazione dell'io. Solo che, col tipico snobismo al quale nessuno di noi riesce a fuggire quando esamina le strutture formali di un testo poetico esibendo i suoi sapienti mazzi di *exempla*, Contini dà per scontato che le persone colte sappiano, quando nomina quel «clima», di cosa si tratti; e avrebbe anche potuto offendersi (lo diciamo con l'ammirazione che nutriamo per un maestro) se gli avessimo chiesto di spiegarsi come se fosse un semplice vergatore di note a piè di pagina.

Usiamo la parola «poema» (e qui come altrove siamo costretti a riprendere proposizioni già da noi enunciate nel precedente convegno roveretano) consapevoli che un progetto poematistico sembra in lampante contrasto col frammentismo delle poetiche vociane e con lo stesso termine «frammenti» del titolo. Gli scrittori vociani si dimostrano impazienti di ogni passaggio fittizio della scrittura che abbia finalità strumentali al progetto di testi molto articolati, cercando di realizzare nella scrittura i momenti di più intensa sincerità interiore. E da qui deriva la nota diffidenza dei vociani per il romanzo. Citiamo un brano di Prezzolini dal suo *Tempo della Voce*: «... Ci pareva che uno sforzo lirico non potesse durare a lungo; anzi che non fosse mai durato a lungo in nessuna delle cosiddette opere d'arte del passato... e andavamo alla ricerca dei *brani* o *momenti* lirici di un autore considerando il resto come un tessuto connettivo, un riempitivo, un lavoro di retorica, o di pedagogia o di pazienza». Certo, Prezzolini si muove all'ombra della distinzione crociana tra poesia e non poesia. Non sta pensando al frammentismo alla maniera del De Robertis nella seconda «Voce» che già lo indica come pratica della poesia pura. E Finotti ha giustamente osservato, a proposito delle esperienze poetiche vociane, come «non più nella fluidità musicale dei simbolisti... ma nella «corazza» arida e cristallizzata della quotidianità la voce della moderna metafisica coglieva lo sgorgare «d'acqua sepolta»⁽³⁾. Prezzolini stesso d'altronde, nel contesto del brano

(3) F. FINOTTI, *Introduzione* a G. PREZZOLINI, *Studi e capricci*, Abano Terme, Piovani Editore, 1992.

citato, spiega ulteriormente la sua nozione di «purezza», ricordando libri come *Il mio Carso* di Slataper e *Ragazzo* di Jahier, testi che – puntualizza Prezolini – «non erano frammenti pubblicati come belle scritte. Non erano *pezzi*. Erano *verità*».

È questo dunque il cammino che ci resta da percorrere, un cammino da affrontare con pazienti ricerche e umiltà di annotatori.

GIANNI MUSSINI

«NEL FIATO E NEL SANGUE UN'IDEA»:
SPIRITO E CORPO NELLA POESIA
DI CLEMENTE REBORA (*)

1. Nell'ottavo dei *Frammenti lirici* viene raccontata quasi in presa diretta la fatica dell'*idea* a inverarsi nel doloroso fluire dei minuti. Leggiamo questi versi così rappresentativi dello stile reboriano, che suggestivamente 'scolpisce' le parole attraverso l'uso sistematico del tropo:

Per l'acre fluir dei minuti	
Che vita distrugge e ricrea,	
Mentre è violenza di strade	
E divisa vicenda di case,	
Nel fiato e nel sangue un'idea	5
Mi strozza senza grida	
Consuma senza fiamma	
S'io dorma, prepari, affatichi,	
Discorra, divorì il mio pasto:	
Ma tutto la solita mano	10
Mi porge dov'io rimango.	
Romba, splende, s'inspira il contrasto	
Dell'uomo, del mondo, di Dio;	
E gusto e mi aspergo alla varia	
Perenne fontana che pare	15
Cosa ma è spirito e cielo,	
Che par l'infinito ma è linfa del giorno	
Irrorante nei gesti e nei detti	
Dell'opera intensa tenace;	
L'idea s'annida agli svolti	20
E, sbottando, paura mi fa.	
Della mia carne si veste e si cela	

(*) Avvertenza: nel testo della relazione, tutti i corsivi sono nostri salvo diverso avviso. Per le sigle e le abbreviazioni impiegate si veda la tavola in calce.

Palpata da un sogno d'incubi, Àgita nervi per trine e fibrille Di vene per chioma,	25
Sbarra nel viso pupille Rosse d'un cuore spezzato; Ma tutto la solita mano Mi porge dov'io rimango.	
Però, se il minuto non trova Il suo solco e s'ingorga, - Come alga dispersa in corrente, Indugiando a una chiusa Rifiuti e bava aduna, -	30
Le copie del mondo, che prima Eran letizia e dolore Per la sequela del tempo, Nel mezzo si stipano e torna Con àlito morto il lor peso:	35
S'ingorga il minuto e ritorna Con àlito morto l'idea, L'idea che quando ritorna Un fatto trascina; e per sempre.	40

Lo schermo è quello di una città che, come sempre nella prima raccolta, è luogo di disarmonia e divisione. Città di Dite, non di Dio. Per questo, come si esplicita al v. 21, ha lo stigma della *paura*: lemma chiave per lo stesso Dante ⁽¹⁾, ma anche per Rebora: dai *Frammenti* sino a quel *Curriculum vitae* in cui finalmente il suo significato sarà annientato da una solida speranza, capace di redimere persino l'inferno cittadino («di nuovo m'inurbai, senza paura» ⁽²⁾, conclude infatti il poeta). Ma in Fr VIII siamo ancora nel pieno di quell'inferno, dove via via si particolarizza con parole e immagini quanto programmaticamente dichiarato nell'*incipit* del libro: «L'egual vita diversa urge intorno / Cerco e non trovo e m'avvio / Nell'incessante suo moto. / A secondarlo par uso o ventura / Ma dentro fa paura» ⁽³⁾. Versi questi da spiegare certo alla luce di quello «storicismo intuizionistico» di ma-

⁽¹⁾ Se è vero che ricorre per ben cinque volte nel solo canto d'apertura della *commedia*: cfr. *Inf.* I 6; 15; 19; 44; 53.

⁽²⁾ *Curriculum vitae*, v. 147. È il passo in cui è rievocato l'incontro con un anziano «sapiente analfabeta» che, «al disperar delle parole amare» del poeta, offre la *certezza* tutta nuova che «Dio / lascia sì fare, ma non già strafare» (vv. 143-144, corsivo nel testo): è il succo di quello che più tardi Rebora ritroverà nel rosmignano «principio di passività».

⁽³⁾ Fr I 1-5.

trice bergsoniana – secondo cui la ragione è insufficiente a cogliere «l'attuazione dell'idea nel reale» – che un grande lettore dei *Frammenti* ha precocemente riconosciuto come loro chiave interpretativa ⁽⁴⁾; ma precisando che proprio per la presenza della *paura* l'assunto è modernamente piegato in senso esistenzialistico: manca l'esplicita, robusta certezza del medievale Dante che anche la paura sia portatrice di senso ⁽⁵⁾. Da qui comunque l'innescio di tutta la serie delle opposizioni (tra io e mondo, spirito e materia, reale e ideale, tempo ed eterno) che caratterizzano il primo libro reboriano, costituendone la vera sorgente ispirativa. Nel nostro frammento VIII il *senhal* di tale dialettica è dato dal *refrain* che scandisce i vv. 10-11 e 28-29: «Ma tutto la solita mano / Mi porge dov'io rimango»; come a dire che nel convulso universo cittadino non è possibile uno sbocco armonioso, un *solco* (v. 31) che indichi la strada.

Osserviamo intanto come questa dialettica si traduca in una sintassi giustappositiva e in quella «forma senza pause» ⁽⁶⁾ prediletta dal poeta. Metricamente è chiara la prevalenza di novenari – specie all'inizio e alla fine della lirica, oltre che decisamente nel *refrain* – di rigoroso schema dattilico-pascoliano (accenti di 2^a-5^a-8^a) ⁽⁷⁾; ma come spesso succede in Rebora il modello viene rivitalizzato e impiegato con intenzioni tutte nuove: diciamo che la funzione intimistica del novenario pascoliano, con quel suo oscillare in ritmi di culla, è qui ribaltata in senso tragicamente 'epico' ⁽⁸⁾, a cantare il triste inconoscibile procedere dei giorni ⁽⁹⁾. È poi

⁽⁴⁾ CONTINI, p. 4. I diversi momenti di armonia spazio-temporale che, al cospetto di paesaggi naturali (quasi aggiornatissimi idilli leopardiani), si incontrano nei *Frammenti lirici* non contraddicono l'assunto storicistico, ma ne sono parte dialetticamente costitutiva.

⁽⁵⁾ Eppure Rebora rimane poeta profondamente 'medievale' nella sua adesione a valori forti e nel suo ricercare una parola che sia sempre occasione di verità: non per nulla Dante e Jacopone sono tra le sue riconosciute *auctoritates*.

⁽⁶⁾ Per usare la bella definizione di Matteo Munaretto nel suo intervento a questo convegno.

⁽⁷⁾ Così Matteo Giancotti nella puntualissima scheda metrica del COMMENTO.

⁽⁸⁾ Qualcosa di simile avviene spesso nei *Frammenti* a proposito dell'ottonario, la cui cantabilità tradizionale (spesso usata anche nella *frottola*) è stravolta in drammatiche applicazioni, come per esempio questa, riferita al *carro vuoto sul binario morto* di Fr XI: «Incatenato nel gregge / Per l'immutabile legge / Del continuo aperto cammino: / E trascinato tramandi / E irrigidito rattieni / Le chiuse forze inesprese / Su ruote vicine e rotaie / Incongiungibili e oppresse» (vv. 12-19, tutti ottonari tranne il 14 e il 18).

⁽⁹⁾ Spiega Giancotti che i novenari sono contrappuntati da ottonari ed endecasillabi accentati di 1^a-4^a-7^a (vv. 3, 16, 22, 24, 26-27, 36-37), mentre fanno da raccordo tra i due nuclei i settenari e i decasillabi anapestici (4, 12, 18).

notevole la partitura fonica, che con efficacia asseconda l'assunto lirico; già in *incipit* ne diventa voce il forte attrito dei nessi in vibrante: «per l'acre fluir dei minuti / Che vita distrugge e ricrea», mentre l'allitterazione in VI (rincazzata da quella in D/DI) rende subito acuto il senso di conflitto e separazione: «è violenza di strade / E divisa vicenda di case»; cui timbricamente concorre anche la forte assonanza *strade* : *case*. Ce n'è abbastanza per avere conferma, l'ennesima per chi è abituato a frequentare questi testi, che in Rebora la forma non è mai neutra o inerte e che mai vi è una vera autonomia del significante. Questo il motivo per cui lo stile reboriano rivela sempre la sua «sostanza psichica», come avrebbe detto Leo Spitzer ⁽¹⁰⁾, cioè il segreto di quella che da sempre chiamiamo «ispirazione». A questo proposito è istruttivo anche il già ricordato *refrain*, tutto giocato sull'iterazione dei fonemi fatali (MA-MANO-MI-rIMango) che ora dicono la stanca ripetizione dell'esistere nel continuo cozzare dell'*idea* con il *fatto* (v. 43), ma che nel *Curriculum* diranno, con la parola MAMMA, anche il varco verso il Cielo, la mediazione finalmente possibile: «fu la Madonna a prendermi per MANO» ⁽¹¹⁾.

Rinviando una più dettagliata analisi al commento integrale dei *Frammenti lirici*, di prossima pubblicazione ⁽¹²⁾, concentriamoci sul significato profondo e caratterizzante di questa poesia, il cui già ricordato movente dialettico si esplicita con chiarezza ai vv. 12-13: «Romba, splende, s'ispira il contrasto / Dell'uomo, del mondo, di Dio» ⁽¹³⁾; a cui risponde lo slancio ideale dei versi successivi: «E gusto e mi aspergo alla varia / Perenne fontana che pare / Cosa ma è spirito e cielo, / Che par l'infinito ma è linfa del giorno». Una parola chiave è *contrasto*, termine tecnico del particolare storicismo reboriano (significativo che il suo impiego si limiti ai soli *Frammenti lirici*, vero piccolo 'catechismo idealistico' ⁽¹⁴⁾), come spiega in modo anche più evidente l'*incipit* di Fr

⁽¹⁰⁾ Cito da L. SPITZER, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, in ID., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con presentazione di A. SCHIAFFINI, traduzione di Luisa Vertova, Bari, Laterza, 1965, p. 47 (lo studio risale al 1931). È più di una curiosità che la stessa espressione sia resa da Schiaffini nelle pagine introduttive come «sostanza spirituale»; l'originale tedesco *seelisch* vale le due cose insieme e, letteralmente, «relativo all'anima».

⁽¹¹⁾ *Curriculum vitae*, v. 245. Un commento in CV, p. 93.

⁽¹²⁾ Prevista per il dicembre 2007.

⁽¹³⁾ Si osservi la dinamica dei due climax: prima ascendente, poi discendente.

⁽¹⁴⁾ Presente sei volte nella prima raccolta, il termine *contrasto* vi designa appunto regolarmente la dialettica tra i diversi piani del reale, con connotazione ora negativa (il passo che subito citeremo di Fr XXV), ora positiva, come manifestazione di una superiore presenza: «O se gioioso su dal covo afflitto / La santità del mondo nel contrasto / Mi sveli il maggior vero che l'avvince» (Fr XXXII 9-11); il termine conosce

XXV: «Tragica viene a contrasto l'idea / Che dove spazia tutto in sé contiene, / E la natura che senza me crea» (15). I due poli della dialettica riguardano dunque la sfera della *natura* e quella dell'*idea*, termine questo che ricorre ben quattro volte in Fr VIII, ma con implicazioni relative anche – come accennato – alla soggettività stessa del poeta, la sua vita, i suoi personali fallimenti (16). Ne deriva una linea metaforica che nel canonico incontro di astratto e concreto (17) insiste su termini crudamente fisici, corporei: dal *sangue* di v. 5, in sistema con i limitrofi *fiato* e *strozza*, sino alla densa serie riconoscibile tra i vv. 22 e 27: *carne*, *linfa*, *palpata*, *nervi*, *pupille (rosse)*, *cuore (spezzato)*; infine ripresa da *àlito* al v. 39. In simile contesto si spiega che la metafora venga mossa principalmente dall'antropomorfizzazione dell'astratto, da cui certe figure davvero memorabili e ormai proverbialmente reboriane: come l'idea che «s'anida agli svolti» (v. 20) per poi addirittura *sbottare*; o come le platoniche «copie del mondo» che giungono a *stiparsi* (v. 35). Si noti come, in entrambi questi ultimi esempi, la riuscita poetica derivi dall'uso di figure umili, assunte dalla realtà quotidiana per essere applicate ad ambiti del tutto diversi. Proprio in simile straniamento si misura la novità di un poeta capace, in altri testi, di far *sciorinare* i *giorni* come fossero cenci (Fr VI 1-2), presentarci *muri* che «abbassano pàlpebre» (Fr XXXVI 10), addirittura combinare in «pezzettini di preghiera» (*Curriculum*, v. 244) le dimensioni distanti del prosaico e dello spirituale (18).

Non cogliere questa novità significa non capire il senso e il valore della poesia di Clemente Rebora. Quando Cecchi definì i *Frammenti*

un'altra sola occorrenza, ma del tutto pacificata, nel canto anonimo *Al tempo che la vita era inesplosa*: «Ma di verde inghirlanda ogni contrasto / Nel fior di tutti i giorni, l'orizzonte» (vv. 17-18).

(15) Significativo che anche le quattro aristoteliche occorrenze dell'aggettivo *tragico* siano limitate ai *Frammenti* (sarà però coerentemente *tragico* l'amore per Lidia Natus nella lettera qui cit. nella nota 59).

(16) Nel COMMENTO si segnala l'ambientazione milanese della lirica, confrontando il *refrain* con un preciso passo epistolare: «Lei vede, dalla segnatura, ch'io sono a Milano, il perno fatale della mia fissità e il simbolo insieme del mio non poter essere ciò che mi sento e vorrei» (LETTERE 132, il 4 agosto 1911 alla Malaguzzi). Ma precise corrispondenze (segnalate dai corsivi) si notano anche con la prosa *La vita che va a scuola e viceversa*, apparso sulla «Voce» il 31 luglio 1913: «A Milano, l'incomodo e disadatto organismo della scuola media [...] si urta e si scardina quasi nell'ansia di un'urgente incompatibilità fisica, di una contraddizione intrinseca che opponendosi non si feconda, ma rotola via nel vortice che la trascina, o va alla deriva adunando rifiuti [= v. 34]».

(17) BANDINI, *passim*.

(18) Più o meno come Gozzano, secondo la nota definizione di Montale, faceva cozzare «aulico e prosaico».

lirici l'opera di un «fiacco poeta idealista»⁽¹⁹⁾, aveva qualche ragione stando almeno alla 'terminologia' esterna di quella raccolta, che in effetti – lo abbiamo già visto – sembra talora persino tecnicamente filosofica (*pensiero, atto, divenir, spirito*, oltre alle già ricordate *copie del mondo* e naturalmente a *idea*); gli sfuggiva però proprio quella profonda animazione stilistica che in Rebora muove le parole sino a farne cose vive, tridimensionalmente sbalzate, tali da scombinare la pur evidente filigrana idealistica per ricomporla in forme del tutto originali adatte ad assunti pure originali (c'è per esempio spazio per una *bontà* tutta laica ma già in grado di *fremere* di misericordia per il mondo⁽²⁰⁾). Parole dunque sempre *necessarie*, agli antipodi da ogni formalistico compiacimento e proprio perciò formalmente così inesorabili. Tanto è vero che abbiamo cominciato veramente a capire Rebora da quando, con Contini, Bandini e qualcun altro, ne abbiamo studiato a fondo la materia verbale in tutte le sue increspature, partendo da queste per giungere alla spitzeriana sostanza psichica che le origina. In nessuno tale origine è sincera e scoperta come in Clemente Rebora, il poeta incapace di ogni scaltrezza.

2. L'attuarsi del particolare idealismo reboriano prende spesso la forma di una dialettica, anche vivace, di *spirito e corpo*⁽²¹⁾. Esaminiamo meglio, da questo punto di vista, le altre parole chiave dello stesso Fr VIII, parole che sarà istruttivo misurare non solo nella loro valenza sincronica (il significato che assumono qui in relazione ai frammenti coevi), ma anche nella loro vicenda diacronica (la loro storia attraverso le diverse raccolte del poeta)⁽²²⁾.

⁽¹⁹⁾ E. CECCHI, *Esercizi ed aspirazioni*, «La Tribuna», 12 novembre 1913.

⁽²⁰⁾ «Eppur qui si cimenta / Il sublime destino: / Qui, *fremente* bontà, / Tu che l'eterno inseguì / Nel fuggevole giorno» (Fr II 42-46). È analogamente: «D'amorosa bontà *freme* anche il lento / Fastidio ch'erra nell'usato giorno» (Fr VII 7-8).

⁽²¹⁾ O anche *spirito e senso*, come diremo più avanti.

⁽²²⁾ Con la necessaria premessa che tale vicenda si può rappresentare con un diagramma dalla forma trapezoidale: nel vertice sinistro, in basso, le parole 'esplose' del primo Rebora (compreso quello, a volte parossistico, dei testi di guerra); nello stesso lato, ma in alto, i *Canti anonimi* con la loro ispirazione ormai tendenzialmente 'religiosa' e il loro stile più sobrio e netto, non troppo lontano in fondo dalla cadenza del *Curriculum*, che collochiamo pertanto nel vertice destro in alto: punto d'arrivo della precedente esperienza poetica e, insieme, punto di partenza per l'implosione finale dei *Canti dell'infermità* (vertice destro, in basso), le cui parole si fanno ormai sempre più essenziali, rivolte come sono all'*Unum necessarium* che tutte le spiega e contiene. Tale diagramma coincide in parte (il legame tra *Canti anonimi* e poesia religiosa) con la proposta di Oreste Macrì nel saggio *La poesia di C.R. nel secondo tempo o intermezzo (1913-1920) tra i Frammenti lirici e le Poesie religiose*, «Paradigma», 3 e 4, 1980 e 1982, alle rispettive pp. 279-313 e 177-209. La tesi è anche diffusamente confermata dal commento al *Curriculum* (cfr. CV).

Riprendiamo innanzi tutto, perfezionandola, l'analisi di *idea*. Prima che in Fr VIII essa ricorre in Fr II, dove si concretizza non pacificamente nelle *faccende* del mondo ⁽²³⁾. Torna poi nel gran canto della malata primavera cittadina in cui pare veramente esplodere un'incomunicabilità ontologica tra i diversi piani del reale: «Forse altrove sei bella, o primavera: / Non qui, dove uno sdraia / Passi d'argilla e per le reni vuoto / Scivola il senso e gonfia la ventraia, / Mentre l'*anima* giace pietra al fondo / D'una gora, e si contrae / L'*idea* nel tempo che vien già divelto / Con nausea intorno alle cose. / Tu, *mano aperta* che inseguivi il mondo, / Questo hai *ghermito*» (Fr XXI 7-16); dove i corsivi indicano i riferimenti alla sfera del corpo, le sottolineature a quella latamente spirituale (e si noti *en passant* il legame della «mano aperta» con la «solita mano» del nostro *refrain*). Già si è menzionato l'*incipit* di Fr XXV, quasi didascalica figurazione dell'ideologia reboriana, specie se i vv. 1-2 si leggono alla luce di quel v. 27 («Con paura e dolore il presente s'incasta») in cui è interessante il ritorno della *paura* dantesca, che insieme al *dolore* connota lo scorrere del tempo; ma è pure notevole lo scontro di ideale e reale enunciato anche fonicamente dal verbo *s'incasta*. Si potrebbe continuare a lungo, utilizzando le concordanze ⁽²⁴⁾ per verificare via via il senso delle ben 11 occorrenze di *idea*; basti però osservare che – analogamente a *contrasto* – la storia di questo termine si conclude con la prima raccolta reboriana ⁽²⁵⁾: ciò che conferma la lettura dei *Frammenti lirici* come 'catechismo idealistico', sia pure un catechismo confutato dall'interno per via esperienziale e perturbato dall'esterno attraverso le esplosioni dello stile di cui abbiamo fornito già più di un assaggio.

Notiamo piuttosto che nell'ultimo testo citato ricompare un altro lemma significativo di Fr VIII: «Or, come il *sangue* qui in me, / Necessario e tortuoso, / Son dentro nella vita» ⁽²⁶⁾, mentre la probabile fonte dannunziana del nostro passo («ma tra il *sangue* un'ala ch'è intatta, / una fiamma che vige: l'*idea*» ⁽²⁷⁾) conferma l'aggancio all'altra parola

⁽²³⁾ Fr II 63-65: «Obliosi sogni schivi, / Qui si combatte e muore: / Nelle faccende è l'*idea*».

⁽²⁴⁾ SAVOCA-PAINO II, p. 262

⁽²⁵⁾ Unica eccezione nella sparsa *Fantasia di carnevale*, vv. 42-43 («Chi ne voglia un'Idea, / Si raccomandi a Dio»), dove come si vede l'applicazione è referenziale, pur se la maiuscola sembra alludere ironicamente al significato filosofico del termine. In ogni caso si tratta di un testo alto (1915).

⁽²⁶⁾ Fr XXV 21-23. Oltre ai citati, i componimenti in cui *sangue* compare insieme a *idea* (sia pure in relazioni distanti) sono Fr II, XLIII e LXIII, oltre alla sparsa *Fantasia di carnevale*.

⁽²⁷⁾ *Maia, Laus Vitae* XVIII 272-273.

forte, appunto *idea*. Nel giovane Rebora *sangue* ha due fondamentali connotazioni: da un lato, rappresenta la necessaria e dolorosa fatica del vivere; dall'altro esprime invece una tensione unitiva, di armonia o, reborianamente, *adesione* ⁽²⁸⁾ tra io e mondo. Un esempio del primo tipo, oltre a quelli di Fr VIII e XXV, troviamo anche in Fr XI dove, nella distanza non colmabile tra cielo e terra, è quest'ultima che «Paga col sangue, sola, la sua fede» (v. 28): passo in cui la nobiltà dell'umano, appunto la *fede*, può significarsi soltanto nel dolore (proprio come quel grumo di «parole e sangue» attraverso cui si esprime il dannato Pier delle Vigne nell'*Inferno* dantesco ⁽²⁹⁾). Sintesi positiva invece nel contesto naturale di Fr IV 7-8: «nei fervidi sensi ondeggiamento / Il sangue lieto suscita e gorgheggi»; e ancor più in quello di Fr VII 1-4, a celebrare l'ora *divina* «quando per le membra / Lene va il sangue, e vivere è malia», tanto che «Nel vero effusa la persona sembra / Luce nell'aria; e ignora come sia». A differenza di quanto avviene nei componimenti più espressionisticamente tesi, che frammentano ogni unità di reale e ideale, spirito e corpo, in questi due casi le increspature dello stile mirano piuttosto a fondere quegli ambiti (con termini come *fervidi sensi*, *ondeggiamento*, *effusa*) ⁽³⁰⁾. Ancora sintesi positiva, ma ben più drammatica rispetto ai testi del primo Rebora, esprime il *sangue* nell'ultima stagione poetica. Ora non si tratta infatti più di adesione al mondo, all'incanto della natura, ma di quella (tentata, sperata) a Dio. Da qui un'urgenza mistica che dinamizza il linguaggio, specialmente i verbi, come nel celebre *Notturmo* (sottolineiamo i termini maggiormente implicati, *sangue* escluso): «Il sangue ferve per Gesù che affuoca, / Bruciami!, dico: e la parola è vuota», e anche: «Il sangue brucia: Gesù mette fuoco» (vv. 1-2 e 14, corsivo nel testo). O in *Solo calcai il torchio*: «inebriato quasi spreco di sangue / in una rossa follia: / solo il torchio calcai: / liquido amore profuso / in estremo furore / ... / solo a spremere il Sangue mio: / tutto il mio Sangue sparso, / tutto in me già arso /

⁽²⁸⁾ Nel significato che la parola ha per esempio in Fr II 12-13: «Il cuor beatamente è un rapimento / D'infinita adesione».

⁽²⁹⁾ XIII 44. Ancor più tesa la connotazione nei testi legati alla guerra, con torsioni espressionistiche che vanno dal *festino* di «carne al sangue» di *Fantasia di carnevale* (v. 104) ai versi terribili di *Viatico*: «Tra melma e sangue / tronco senza gambe...» (vv. 5-6).

⁽³⁰⁾ In Fr LVI 3-4 il lemma rappresenta la mediazione garantita dalla *bontà* del poeta: «Io vivo con voglia nel tempo, / E del sangue di tutti è il mio polso». A proposito di espressionismo, termine talora abusato a proposito di Rebora, sia consentito il rinvio al nostro contributo *Parole inesplose, esplose, implose: per una lettura unitaria dell'itinerario poetico di C.R.*, in *C.R. tra laicità e religione*, in «Microprovincia», 45, gennaio-dicembre 2007, pp. 94-118 (il numero della rivista raccoglie i contributi del relativo convegno svoltosi alla Sacra di San Michele il 29 e 30 settembre 2006).

dall'immacolato cuore di Maria» ⁽³¹⁾ (vv. 4-14). E persino nel grande inno del Natale, *Gesù il Fedele*: «il peso / dell'universo che grava, / fino al sangue, / per ogni verso, / di Colui che è, che era, e che è per venire» (vv. 8-11) ⁽³²⁾. Ma una simile dinamica era già presente in *Bocciolo di rosa reciso* prima consistente ripresa (1947) della precedente esperienza letteraria da parte del Rebora sacerdote: «palpita grande / il Signore, circola il Sangue, / lo Spirito buono ti sana» (vv. 12-14) ⁽³³⁾. In tutti questi casi *sangue* è insomma luogo e strumento di un contrastato ma possente movimento unitivo, segno dell'ardore mistico del poeta novello Jacopone. Sempre grazie alle concordanze ⁽³⁴⁾ possiamo abbozzare una sintesi sulla fortuna del lemma attraverso l'opera reboriana: molto sangue, nella duplice accezione che abbiamo considerato, nei *Frammenti* e nelle prime poesie sparse; una sola pressochè referenziale occorrenza invece nei *Canti anonimi* ⁽³⁵⁾; quindi il sangue per così dire 'devozionale' delle prime (ancora piuttosto spente) *Poesie religiose* ⁽³⁶⁾; infine quello poeticamente rivitalizzato dell'ultima produzione, quando il poeta-sacerdote ha ormai pienamente recuperato la fiducia nella comunicazione letteraria ⁽³⁷⁾.

Altro importante termine che in Fr VIII si contrappone a *idea* è *fiato*, le cui non molto frequenti occorrenze si limitano quasi solo al primo Rebora e sempre in accezione negativa, quasi di corporeità degradata e ancora una volta 'infernale': a quest'ultimo proposito, si confrontino i vv. 5-9 con il celebre passo in cui il guardiano dei golosi Cerbero è paragonato a un «cane ch'abbaiando agogna, / e si racqueta poi che 'l *pasto* morde, / ché solo a *divorarlo* intende e pugna» ⁽³⁸⁾.

⁽³¹⁾ Interessante l'uso della maiuscola per il *Sangue* sparso dal poeta, quasi allusione eucaristica. Un commento integrale ai *Canti dell'infermità* è già in avanzata fase di elaborazione, quale tesi di dottorato di Matteo Munaretto (Università di Pavia).

⁽³²⁾ Cfr. Fr XLV 3-7: «ignoti / Presagi l'aria notturna distende / E a la giornata cieca / *Immobile discende*, / Quasi eterno *coperchio* sopra un'urna», probabilmente esemplato su Baudelaire, *Fleurs du mal*, *Spleen* IV 1: «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle» (lo segnala M. DEL SERRA, C.R. *Lo specchio e il fuoco*, Milano, Vita e pensiero, 1976, p. 64).

⁽³³⁾ Per il secondo verbo cfr. Fr II 14-16: «E su dalla natura l'indistinto / Mister si fa passione / Dove *circola* il mondo»; come si vede, nel testo religioso è analogo il significato ma simmetrica la connotazione del verbo *circolare* rispetto ai *Frammenti*. Per *palpito-palpitare* cfr. SAVOCA-PAINO II, pp. 338-339.

⁽³⁴⁾ *Ibidem*, p. 381.

⁽³⁵⁾ Il «getto del sangue» di *Sacchi a terra per gli occhi*, v. 27.

⁽³⁶⁾ Per esempio: «Il sacerdote è il primo caro acquisto / Del Divin Sangue» (*Il sacerdote*, vv. 58-59).

⁽³⁷⁾ Su questo una volta per tutte R. LOLLO, *La scelta tremenda (santità e poesia nell'itinerario spirituale di Clemente Rebora)*, Milano, IPL 1967.

⁽³⁸⁾ *Inf.* VI 28-30.

Stessa connotazione negativa di *fiato* in Fr XXXVI, anche se qui l'assunto di nuovo 'infernale' ⁽³⁹⁾ viene ribaltato giusto a metà poesia – che è poi significativamente la metà anche dell'intera raccolta – dalla scelta altruistica del poeta, pronto a immergersi nell'*effuso tesoro* della vita per prodigare il suo bene a vantaggio degli altri: «Ma chi nel borro impeciato / Sorger libero e terso mi vede, / E fuggire dal *fiato* e dal piede / L'arso dèmon bigio? / Sgorgo, inalveo, verso / Fra murmuri e spruzzi al meriggio / Nell'aria l'effuso tesoro / Del vivido corso immortale». Diffuse affinità con la prima cantica dantesca (segnalate dai nostri corsivi), ma senza riscatto, anche in Fr XLV: «Ma l'ora ammonitrice / L'*ansiosa città* non avverte: / Va imperlando di fari i suoi solchi / Fra *strida schianti boati*, e *bigia* / S'intesse in un vaporare di *fiati* / Alle botteghe lucenti» (vv. 8-13) ⁽⁴⁰⁾; e si aggiunga che termini come *solchi* e *bigio* rinforzano il legame instaurato da *fiati* con i due testi appena prima citati. Dopo i *Frammenti*, una sola occorrenza nel negativo catalogo che, tra «sguardi senza perdono» e «salamandre di case», viene enunciato ai vv. 62-64 di *Movimenti di poesia*: «Zaffate di nausea dolce, / *Fiato* strinato d'arroste» (il nostro lemma è in sistema semasiologico con *Zaffate*). Poi più nulla: nel Reboria religioso non c'è spazio per la fisicità negativa del *fiato*, evocata tuttavia solo una volta, ma per esorcizzarla, nel *Curriculum*, che una volta di più si dimostra ricapitolazione di tutta la precedente esperienza poetica prima del gran finale costituito dai *Canti dell'infermità*. Nella relativa sequenza (vv. 191-241) della sua autobiografia in versi il poeta, *smarrito* nella *caligine cupa* (sempre Dante!) di una tormenta, ritrova la strada grazie al *dolce belato* di un agnellino che è prefigurazione dell'*Agnus Dei* scritturale; ed ecco il nostro lemma: «Ma l'insidia mi spia; corto il *fiato*, / quasi riprende angoscia fino al pianto» (vv. 224-225); con la coerente striscia di termini *insidia-spia-angoscia-pianto*, oltre appunto a *fiato*, che suggestivamente richiamano a pagine anche biografiche della prima stagione del poeta ⁽⁴¹⁾.

Analoghe risonanze anche per la significativa coppia *solco-s'ingorga* al v. 31 di Fr VIII. Mai veramente referenziale il primo termine nei *Frammenti* ⁽⁴²⁾, dove una volta ha accezione positiva (nel contesto ar-

⁽³⁹⁾ Cfr. «borro impeciato», «arso dèmon bigio» e gli altri riferimenti di cui daremo conto nel COMMENTO.

⁽⁴⁰⁾ Le *strida* e i *boati* dicono nella semantica, il primo lemma anche nel lessico, l'inferno più vero: «Quando giungon davanti a la ruina, / quivi le *strida*, il compianto, il lamento; / bestemmian quivi la virtù divina» (*Inf.* V 34-36); così le «onde *bigie*» (VII 104); il *fiato* che conduce gli «spiriti mali» (V 42); il famoso «perché mi *schianta*?» di Pier delle Vigne (XIII 33). Mentre «l'*ansiosa città*» è figurazione di una moderna Dite.

⁽⁴¹⁾ Cfr. CV, pp. 89-90.

⁽⁴²⁾ Cfr. Fr IX 12, XXXVIII 7, XLIV 6, XLV 10.

monico di Fr IX 12 i «lacci [...] non han peso né solco»), altre invece segnala sofferenza e inquietudine (il «trepido solco del labbro» della fanciulla delusa in amore di Fr XXXVIII 7; i grilli «Persi nei solchi fuori» di Fr XLIV 6; la città che «va imperando i suoi solchi» in Fr XLV 10). Ma nel senso forte di Fr VIII il lemma si ritrova solo nel canto anonimo *Al tempo che la vita era inesplosa*; qui il poeta nel colmo della sua disperazione ⁽⁴³⁾ ritrova la via, non più *smarrita*, nei valori della sua infanzia, quelli del *Carlo contadino* e della campagna salvifica: «Risorge la tua cara vita / Dove più va smarrita / O Carlo, contadino / Di un solco che è sentiero / Per le tèrree nostre notti». Come si vede, il senso è ribaltato: il solco si è fatto *sentiero* ⁽⁴⁴⁾, tanto che dopo di allora, con la conversione, non ci sarà più bisogno di nuovi *solchi* ⁽⁴⁵⁾ nella poesia di Clemente Rebora. Anche la storia dell'altro lemma, *gorgo* (da cui il parasintetico *ingorgarsi*), si esaurisce quasi tutta nella prima stagione; dove esso designa sovente ⁽⁴⁶⁾ una condizione di chiusura dolorosa e schizofrenica, al contrario per esempio di *ruscello*: emblema di movimento positivo e rigenerante. I due significati nella metafora di Fr XXXIX 35-36: «Ciascun apra suo gorgo e lo fluisca / *Ruscello* all'acqua altrui» e poi nell'affine contesto armonico di Fr LX 37-38: «In queste sponde l'anima fluisce / Quasi *gorgo* di *rio* che scivoli». Ma spesso il gorgo rimane senza soluzione, come nelle due occorrenze metaforiche del verbo *ingorgarsi* in Fr VIII (dopo il v. 31, torna al v. 40); nel «ventilato ardore» che pure *s'ingorga* ⁽⁴⁷⁾ per l'incomunicabilità madre-figlio in Fr XII 2; e soprattutto nei testi tesissimi composti subito dopo i *Frammenti*: «Smarrito sul *gorgo* / Scivolavo la testa in torpore», dice Clemente rievocando nel IV dei *Movimenti di poesia* (vv. 214-215) la sensualità dell'amore per la «perversa Lucciola buona» ⁽⁴⁸⁾, per poi ri-

⁽⁴³⁾ Al trauma fisico causato dell'esplosione ravvicinata di un proiettile di artiglieria, si aggiunse una guerra tutta interiore, con la fine della storia d'amore con Lidia Natus e un progressivo esaurimento nervoso (su cui cfr. MURATORE, pp. 101-127).

⁽⁴⁴⁾ Significativa l'anadiplosi di quel *Risorge* che riprende in apertura di strofa la stessa parola su cui si era chiusa la precedente, che celebrava l'analoga 'resurrezione' della polenta nella circolarità buona della natura: «Il sol della polenta / Per chi ha in sé grande spazio, / Luce che si contenta / Di tramontare in noi: / E quando il cuore è sazio, / Se ne risparmi poca, anche meschina, / Essa risorge in tuorlo di gallina » (vv. 68-74).

⁽⁴⁵⁾ Non molto dissimile da quello di *solco* l'itinerario del termine pre-montaliano *varco* (cfr. SAVOCA-PAINO II, p. 444): dal tesissimo «varco del tempo» di Fr LXVII 19 sino al positivo «varco d'aria» (riferito al *canto*) del *Curriculum*, v. 115 (dove per altro al v. 226 torna per un momento anche l'antica inquietante accezione della parola).

⁽⁴⁶⁾ SAVOCA-PAINO II, p. 257.

⁽⁴⁷⁾ Lo sfondo è quello espressionistico di «case dall'occhiaia strana» (v. 3).

⁽⁴⁸⁾ Così al v. 198 della stessa poesia, con ovvio riferimento a Lidia Natus. «Sono

chiamare il lemma anche in una lettera all'Aleramo dell'11 ottobre 1914: «Io giro a fionda i miei giorni [...] nei brevi *gorghi* – oh vasti! – con la creatura che si brucia in me» (LETTERE 318). Potenti le accezioni della parola anche in certe poesie sparse: da *Vanno*, la lirica terribile del «cielo addosso» (come Paolo e Francesca nel V dell'*Inferno*, qui spirito e corpo sembrano dannati a un'eterna vicinanza ma in eterna intima separazione) e di un «Anonimo gorgo»⁽⁴⁹⁾ in cui s'inabissa lo scarto della vita (v. 32); a *Voce di vedetta morta*, dove è in un «gorgo di baci» che il sopravvissuto alla guerra cercherà di soffocare l'incancellabile orrore (v. 13). Ricapitola ancora il *Curriculum*: «Perso nel gorgo, vile tra gli eroi, / spatriato quaggiù, Lassù escluso, / ruotando giacqui, mentr'era pugna atroce»⁽⁵⁰⁾ (vv. 92-94), in un contesto che molto riprende di quel lontano inferno da cui il poeta è scampato ma a cui si sente ancora vicinissimo: la paura è «un poco queta», direbbe il poeta della *Commedia*, ma ancora fa sentire i morsi della *pieta*, dell'angoscia che minacciava la salvezza⁽⁵¹⁾. Ma infine, per tornare alla prima raccolta, è notevole come il turbamento amoroso di Fr XVII venga espresso anche con il medesimo lemma in coppia con un sinonimo di quel *fiato* che già abbiamo visto connotare negativamente la fisicità del vivere: «Dalla testa dei borghi / Ai nervi delle strade, / Con *àliti* e *gorghi* / Con guizzi e clangori / Ebbra l'ora si stordiva; / Ebbra l'ora si smarriva» (vv. 18-23, e si noti pure la fisicizzazione antropomorfa di termini come *testa* e *nervi*, oltre al doloroso *smarrimento* dell'ora⁽⁵²⁾).

Potremmo continuare con diverse altre applicazioni di simile metodo d'indagine. Per esempio approfondendo l'esame di quel *cielo* che in Rebora è inevitabilmente *vox media*, alludendo ora a quello di un ideale troppo distante dalla sofferta condizione umana (o di essa addirittura compiaciuto, come nel terribile «ghigno del cielo» di Fr XXI 62, davvero degno del più alto espressionismo europeo); ora al cielo bello e unitivo dei momenti magici, quando «Sembra il ciel una guancia di

la lucciola buona e perversa del Frammento [Movimento] IV», scrive la stessa Lidia a Boine il 13 dicembre 1914 (CARTEGGIO 385).

⁽⁴⁹⁾ È vero *tòpos* del poeta l'«elogio dell'anonomato» (CONTINI, p. 5).

⁽⁵⁰⁾ L'accezione di *perso* non è lontana da quella del cit. Fr XLIV 6, ove i *grilli* sono «Persi nei solchi fuori» (il participio è sì riferito ai *grilli*, ma *senhal* di un disagio che pervade tutto quel testo; cfr. il COMMENTO).

⁽⁵¹⁾ Cito naturalmente da *Inf.* I 19 e 21. Per un approfondimento delle relazioni di questo passo del *Curriculum* con i testi del primo Rebora, cfr. CV, pp. 58-61.

⁽⁵²⁾ Citazione occulta da Fr L 10-11: «Intona la campana / Lo smarrimento dell'ora». Ma qui e nel passo citato di Fr XVII ora coincide con i *minuti* di Fr VIII, sempre più implicato in relazioni onomasiologiche con altri frammenti.

bambino» (Fr IV 4); ora al Cielo paradisiaco di cento luoghi dell'ultima produzione ⁽⁵³⁾.

Ci sembra però più opportuno stringere il discorso su due ultimi lemmi, uno esplicito in Fr VIII, l'altro per così dire parafrasato e surrogato da lemmi omogenei: si tratta di *spirito* (v. 16) e *senso* (del quale sono figurazione tutti i già ricordati termini 'carnali' presenti nella lirica). Coppia oppositiva che Rebora esplicita in Fr VI 5-86: «Torpor d'attimi lascivi / Fra lo *spirito* e il *senso*»; e poi virtualmente ripropone anche in Fr XIX 5-8: «Il supremo ideal [= *spirito*], nascosto, in furia / Palpa nei *sensi*; e turgido di voglia / Alla mia grassa incuria / Il mondo miserabile si spoglia».

Vocabolo 'corporeo' per eccellenza, anche *senso*, frequentissimo nei *Frammenti*, scompare quasi del tutto negli scritti successivi ⁽⁵⁴⁾. Non si tratta di scrupolo moralistico ma di esigenza intimamente connessa all'ispirazione del poeta, come vedremo tra poco. Intanto, anche questa parola ha un doppio ambito di impiego. Essa serve infatti a dire la fisicità degradata delle cose (oltre agli esempi già forniti, si veda il campione lubrico di Fr XXI 10: «Scivola il *senso* e gonfia la ventraia»); ma serve anche a esprimere una mediazione spesso positiva tra uomo e mondo: dai «fervidi *sensi*» di Fr IV 7 al «*senso* intenso» che spiega l'armonia di Fr VII 11; dal «*senso* di culla» di Fr XII 24 al «*senso* di luce» di Fr XV 9; dal «*senso* di campana» di Fr LX 34 sino alle più 'filosofiche' applicazioni di Fr LI 12 («E s'amplia nel ritmo un gran *senso*») e LXIII 35-37 (il «divin *senso*» storicistico *intriso* delle nostre *vicende* e del nostro *sangue*). Dopo di che, eccettuate un paio di normali occorrenze nei *Canti anonimi*, ce ne è una sola nella consueta ricapitolazione del *Curriculum*: «Con ali di farfalla, *anima*, tenti / levarti in *rapimento*; indi dai *sensi* / *plumbei* o ambigui *oppressa*, vai col *corpo* / che in mortale uggia è stanco, stanco, stanco. / (Ma s'anche spazia il *corpo* s'*imprigiona*)» ⁽⁵⁵⁾. I nostri corsivi segnalano la tradizionale dialettica tra l'anima rapita verso il cielo e il corpo gravato appunto da *sensi* che il forte *enjambement* rende ancora più *plumbei* di quanto non dica il significato; ma è una dialettica che, se non pacificata, ha almeno i chiari contorni della verità teologica: tanto che nella strofa successiva interviene la Provvidenza a confortare e ravvivare, replicando al tricolon della «mortale uggia» (evidenziato dalla nostra sottolineatura) con un verso dialettico nel significato ma fonicamente

⁽⁵³⁾ SAVOCA-PAINO II, pp. 182-183.

⁽⁵⁴⁾ *Ibidem*, p. 391.

⁽⁵⁵⁾ Si tratta di una delle *Epigrafi*; per un completo commento cfr. CV, pp. 115-121.

te omogeneo («Santo, Santo, Santo», v. 30), per poi subito ravvivare la sintesi mistica: «nell'unico momento io non ti perda! / bruciami ch'io arda, / Innamorante Fuoco!» (vv. 31-33).

Chiudiamo con *spirito*⁽⁵⁶⁾, che già più di una volta ha fatto capolino in queste note. Nel primo Rebora esso è presente solo nei *Frammenti*, e con accezione in senso lato idealistica (ancora il 'catechismo'!). Così non solo nel nostro Fr VIII, il cui v. 8 (e contigui) pare estrapolato da un repertorio filosofico, ma anche in Fr V 51-52 («Una grandezza infinita / Che lo spirito intende») e poi in XXI 69-70 («E te, con voglia, o spirito, suggello / Sulla mia impronta severa»), XLIII 24 («Lo spirito nell'ancora costretto»), e così via. Prevale insomma il significato tecnico, hegeliano, di spirito 'puro' separato dalla materia. Fatto sta che, dopo i *Frammenti*, la parola scompare nei testi sparsi che ormai hanno poco in comune con il progetto storicistico della prima raccolta e per di più accompagnano vicende (l'amore per la Natus, la guerra) in cui la tensione è piuttosto verso la 'carne', tanto che persino il cielo, come abbiamo visto, grava *addosso* agli uomini. Il lemma ricompare, ma referenziale, solo nell'epigrafe dei *Canti anonimi* («Queste liriche appartengono a una condizione di *spirito*...») per finalmente tornare con alta frequenza e intensità nelle poesie scritte dopo la conversione: anche allora termine 'tecnico', ma relativo alla terza persona della Trinità, lo Spirito Santo che ama e consola, uguale e distinto rispetto al Figlio incarnato e al Padre creatore, nella perfetta armonia del più arduo e sublime dei misteri. La dinamica delle parole ci conferma così una precisa parabola che, nell'esperienza di Rebora, ha probabilmente a che fare con la nozione rosminiana di *spirito* come *razionalità*, ovvero come «l'unione individua delle due parti di cui è composto l'uomo: 'd'una parte *intellettiva* e d'una parte *animale* che presta all'intendimento i segni delle cose reali col mezzo delle quali egli le pensa»: all'opposto quindi della nozione puramente idealistica e piuttosto vicino al realismo gnoseologico tomista (che intende lo spirito come «intelletto che astrae attraverso la conoscenza sensibile il sapere razionale, la verità 'dalla' cosa»)⁽⁵⁷⁾. Se Rebora, come è sicuro, ha convintamente aderito

⁽⁵⁶⁾ SAVOCA-PAINO II, pp. 410-411.

⁽⁵⁷⁾ Ricaviamo queste sintetiche definizioni da R. AZZARO PULVIRENTI, *Fondazione teoretica di un nucleo ontico della persona umana*, «Rivista rosminiana di filosofia e di cultura», LXXXVI, Fasc. III, 1992, p. 247 (tra virgolette alte sono riprese dirette citazioni da A. ROSMINI, *L'introduzione del Vangelo secondo Giovanni*, a cura di R. BESSERO BELTI, Edizione Nazionale, Padova, Cedam, 1966, p. 161). Una ricca riflessione sull'argomento nel volume di R. ROSSI, *Maria Adelaide Raschini, l'intelligenza della carità: Lo spirito della filosofia di Rosmini dopo Nietzsche*, Venezia, Marsilio, 2003.

al rosminianesimo ⁽⁵⁸⁾, si spiega dunque meglio l'itinerario di alcune sue parole. Si spiega per esempio la scomparsa di *sensu*: dapprima messo in disparte dalla crisi dell'originario idealismo reboriano, quindi sostituito anche nel suo valore positivo e unificante (il tipo del «senso di campana» prima ricordato) da uno *spirito* non più distante, ma infuso beneficamente negli uomini e nel mondo.

3. Nello stesso amore *tragico* per Lidia Natus, la pianista russa dal «viso d'una Madonna bizantina» ⁽⁵⁹⁾, è possibile forse riconoscere un ulteriore indizio di quella dolorosa separazione di ideale e reale, ma in questo caso meglio di *corpo* e *spirito*, che già più volte abbiamo riscontrato. Quasi mancasse, ecco la nostra tesi, quella vera fusione di *eros* e *agape* che sola rende compiuta la relazione tra un uomo e una donna. La vicenda, nei suoi tratti esterni, è nota. Giunto vergine sino ai ventinove anni, Rebori si era innamorato di Sibilla Aleramo, che però gli preferì Michele Cascella ⁽⁶⁰⁾. Fu a quel punto che trovò in Lidia, che era stata abbandonata dal marito e aveva perduto la sua bambina, l'occasione di un nuovo amore, reso più ricco e profondo da una tutta reboriana *pietas* per i sofferenti e gli sconfitti dalla vita ⁽⁶¹⁾. A ciò si

⁽⁵⁸⁾ Cfr. R. LOLLO, *Il percorso rosminiano di C.R.*, Rovereto, Biblioteca Rosminiana, 1997 [prima in «Pedagogia e vita», LIV (1996), 4, pp. 80-117]; e C. GIOVANNINI, *L'Approdo rosminiano di C.R.*, Rovereto, Biblioteca Rosminiana, 2005.

⁽⁵⁹⁾ Lidia Natus a Boine il 3 dicembre 1914 (CARTEGGIO 380); «tragico» invece definisce il suo amore Rebori scrivendo allo stesso Boine l'8 dicembre 1914 (LETTERE 330). Analogamente Lidia il medesimo giorno al medesimo destinatario: «ci siamo uniti senza speranza; che tragicità è tutta la nostra vita» (CARTEGGIO 383, corsivo nel testo).

⁽⁶⁰⁾ Il pittore grande amico di Rebori, con cui condivise per qualche tempo l'abitazione. Rebori accettò la sconfitta con il suo strenuo altruismo e rimase più che mai vicino ai due amici. Un'allusione alla vicenda nella lettera a Sibilla che riproduciamo più avanti («mi avvidi ch'io ancora una volta dovevo essere il sole per gli altri, e solo per me senza palpebre abbacinato»).

⁽⁶¹⁾ Così Lidia a Boine nella stessa lettera del 3 dicembre 1914 sopra cit.: «una luce m'è apparsa, un solo e grande – grande, immenso e tutto divenne scintillio abbagliante, ma ancora sento il dolore [...] il più santo, il più umano – perché è la prima volta in vita mia che sono amata veramente, che amo io stessa veramente – da vera donna». E Clemente al fratello Piero il 27 giugno 1914 (LETTERE 298, corsivo nel testo): «Ho conosciuto fuggiolmente una donna (cocotte-artista, esasperata e svalutata da imbecilli che così la impoveriscono del suo magnifico acido solforico); dopo averla udita, ho distrutto quasi tutto ciò che m'era rimasto delle mie «elevate» scritture artistiche-filosofiche, ecc. ecc., frutto della paura, del fuggire il rischio (ecco «i filosofi» ecc.). Ma soprattutto ho riarso insieme con due potenti personalità: Michele Cascella e Sibilla Aleramo, coi quali vivo da otto giorni come nell'eternità» (corsivo nel testo). La relazione con Lidia sarebbe iniziata poco dopo quest'ultima lettera; sembra confermarlo un appunto diaristico del poeta, successivo alla conversione: «Oggi,

aggiunga la particolare situazione psicologica ben colta da Umberto Muratore: «L'occasione... gliela fornirono Aleramo e Cascella. Il loro mondo giovanile, fresco di passioni vissute con immediatezza, lo appagò al punto di pensare che dopo la loro conoscenza poteva *anche morire*. Riavutosi dalla scossa del rifiuto di Sibilla, i sentimenti ormai accesi gli hanno fatto guardare con occhi nuovi una donna che egli conosceva da qualche anno, Lydia Natus» (62).

Sino ad allora per Clemente l'amore era stato oggetto di un'altissima idealizzazione che lo aveva frenato nei sentimenti tenendolo lontano da ogni esperienza: «m'accorgo – scriveva qualche anno prima all'amica Daria Malaguzzi – ch'io sono stato presto innamorato profondamente, ed ho memoria d'un tempo nel quale io vivevo sott'esso amore come sotto un bagliore folle, in un enorme tramonto sull'acqua. Io però sono stato restio e chiuso in me, perfino ridicolmente; e non ho mai imparato l'audacia: mi pareva un'offesa a non so chi; certo una diminuzione della mia fluttuazione profonda [...]. Così ho sentito sfiorarmi anime accanto, alle quali forse (s'io avessi mosso un soffio) sarei giunto non sgradito» (63). Corrisponde il ricordo del *Curriculum*: «Innamorando vagheggiai lontano / un viso amato: e misi in salvo il sogno / quasi fuggendo dal trattar *profano*» (vv. 48-50) (64). Ma un piccolo canzoniere dell'amore deluso, o meglio inespresso, è riconoscibile an-

18 luglio 1930, mi sono recato (sono stato recato, dalla Madonna, e forse dall'Angelo Raffaele) a una visita di espiatione e preghiera e di riparazione al Cimitero di Musocco, dove – forse lo stesso giorno – nel 1914, nell'inferno imminente della guerra – e mio [Nota di Rebora: *Dio sia benedetto, Gesù dolcissimo, la mia Mamma del Cielo, gli Angeli e i Santi*] io peccai orrendamente sulla via smarrita» (SG 1994, p. 509).

(62) MURATORE, p. 88 (corsivi nel testo). Nel passo compare un riferimento alla lettera di Rebora a Daria Malaguzzi del 28 agosto 1914: «ho incontrato due *persone*, ormai indivisibili, esse e con me: Michele Cascella e Sibilla Aleramo – dopo i quali posso anche morire» (corsivo dell'Autore). Una conferma dell'interpretazione di Umberto Muratore anche nella lettera all'Aleramo del 18 luglio 1914 (LETTERE 305, corsivo dell'Autore): «Voi avete deciso in me qualcosa che oscillava nel mio destino; e la giovinezza che voi – più di tutti – mi avete rivelata, ha violentato la sua troppo facile *estasi* cruda». Sulla vicenda, oltre al citato MURATORE (pp. 81-101), cfr. M. MARCHIONE, *La storia d'amore di C.R.*, «La Fiera Letteraria», XIV (1959), 39, p. 1; P. NARDI, *Un capitolo della biografia di Sibilla*, Vicenza, Neri Pozza, 1965; C.R., *Per veemente amore lucente. Lettere a Sibilla Aleramo*, a cura di A. FOLLI, Milano, Libri Scheiwiller, 1986; e anche i diffusi riferimenti in IT. Ma sulla «centralità della figura di Lidia» in Rebora sono interessanti le pp. LXX-LXXXVIII del saggio introduttivo di Maria Caterina Pains nel vol. I delle più volte cit. concordanze, utile anche per i riferimenti bibliografici ed epistolari. Si aggiunga l'apparato documentario di SG 1994 e, *last not least*, il contributo di LOLLO, in cui si può trovare – specialmente nelle note – un pressoché completo censimento ragionato dei documenti e delle testimonianze epistolari sulla vicenda.

(63) A Daria Malaguzzi il 3 novembre 1908 (LETTERE 50).

(64) Cfr. CV, p. 49.

che all'interno della prima raccolta poetica, comprendendo i frammenti XVII, XXXVIII, XLII e LIV ⁽⁶⁵⁾: in tutti i casi c'è incapacità di comunicare l'«acciecante verità enorme» ⁽⁶⁶⁾ dell'amore, una «ritrosia e timidezza» che Clemente confessa in un'altra lettera all'amica Daria, dove anche si spiegano benissimo qualità e psicologia di questo sentimento di *agape* senza *eros*, dai tratti adolescenziali e anzi quasi infantili: «ora dell'amore *grosso* io non so che farne; potrei averne a bracciate, ma è dirittamente a' miei *antipodi*; l'altro, quello che mi turbinava nel petto, è *timido*, non c'è che dire: non che arrossisca o che abbassi le palpebre puritanamente; anzi perché non pensa al male, ha *limpidezza di un bimbo* quando non è bugiardo; ma *non sa sbocciare* e farsi intendere, perché ha *paura*... di non essere inteso, di provocare fors'anche la perdita dell'oggetto... che lo desta... è come premere le ali d'una *farfalla*: il *polline* se ne va. Io ho avuto dolori profondissimi più volte perciò: quasi ancor più per chi me lo ispirava, intendendo ch'era a mio riguardo nel medesimo stato: ci si intende *sfiorandoci*, e poi? e poi» ⁽⁶⁷⁾. C'è un'idea commovente e altissima di ciò che il poeta sente come una – per usare l'espressione del *Curriculum* – *profanazione* dell'ideale, il cui senso profondo troviamo spiegato in altri due passi dell'autobiografico poemetto: «Ero a ott'anni una bruna *susina* / *intatta* ancora nella sua *pruina*, / l'ignorato Battesimo operando. / Poi, venne il *tristo* momento: uno, a scuola, / con *turpe* parola / mi scivolò in disparte / un'immagine *oscena*: / all'*anima* fu una *rasoiata* orrenda! / anche oggi, se ripenso, e n'ho settanta»; e quindi, con ripresa del lemma chiave: «Parlando adulti, un *disonesto* detto / a *profanar* valse me *giovinetto*». Senza dubbio un ammirevole sentimento di purezza, ma anche il sintomo di un rapporto problematico con la carne: se amore e donna appartengono alla sfera inattingibile del «sacro», non è facile trovare la giusta biblica mediazione di anima e corpo. C'è sempre la paura che il polline se ne voli via... ⁽⁶⁸⁾.

È del resto lo stesso Clemente, al solito incapace di mentire, a spiegare dinamiche e motivazioni profonde della sua (incipiente) storia d'amore nell'altra lettera che scrive a Sibilla Aleramo il 25 luglio 1914. Ne forniamo ampi stralci:

⁽⁶⁵⁾ Approfondimenti nel COMMENTO.

⁽⁶⁶⁾ Fr XVII 49.

⁽⁶⁷⁾ A Daria Malaguzzi il 29 luglio 1909 (LETTERE 63). I corsivi segnalano le più significative spie lessicali del nostro assunto.

⁽⁶⁸⁾ Come aveva scritto a Daria e come poi liricamente in Fr XVII 53-54: «Mentre ogni cuore sciupava / La sua farfalla». Di *paura* dell'amore Clemente parla esplicitamente anche nella citata lettera al fratello Piero del 27 giugno 1914.

Voi mi avete conosciuto al limite di un destino verso una trasfigurazione. La mia *volontà* era tesa a frangere il cerchio magico della *beatitudine solitaria*, dell'imperterrita forza che mi librava *vergine* nella comprensione amorosa e crudele d'ogni cosa. Sentivo vergogna della mia «*perfezione* così naturale»; e da un anno esaltavo implacabile *tutti i miei contrari*, mentre da lungo tempo sentivo fallaci (ma pratiche) tutte le gerarchie dei valori, tutto il *dualismo* vissuto come unità che afferma e nega in un sol punto. Quando voi m'appariste, presentii che era giunta l'ora di palesarmi verso una maggiore umanità «*del mio intatto bene*» [...]. Ma tutto rimase aderente al fascino doloroso della vostra bocca in sentimento, [...] mi avvidi ch'io ancora una volta dovevo essere il sole per gli altri, e solo per me senza palpebre abbacinato. Ma non volli rientrare a *celebrar la mia perennità*; e [...] ebbi sdegno di preparare e prolungare la potenza feconda, ma «vile», della *ritrosia* beethoveniana e nietzschiana. Dove fu-tai maggior pericolo e maggiore avversione, giù, e *in malora la mia salvezza*. Un'avventura, per chi ignora cosa significhi per me tutto quello che faccio; un'esperienza che mi potrà *svalutare* dentro e fuori, definitivamente [...]. La cosa è tanto più grave, in quanto io soffro e misuro tutta la violenza su me stesso, tutta l'offesa che mi costa questo aderir sincero alla mia fatalità [...]. Però, non giudicate falso: ciò che dico e faccio (o preparo) con una donna terribilmente vera, *perversa e pura* fino all'ingenuità più atroce, è pena e sforzo e spontaneità insieme; è tutta la mia *contraddizione* palpitante [...]. Agli altri l'infangarmi: a me, semmai, l'*essere fango*, con totale adesione, senza residui. Del resto, questa donna ch'io cerco d'*elevare* a me, com'essa sa *abbassarmi* a lei (elevare e abbassare, come termini di creazione; potrei anche invertirli), è *diabolicamente* meritevole del nostro destino; anche se domani tutto finisse. [...] Eccoli; vi ho detto qualcosa, e la mia «sfrontatezza» è stata possibile, con voi sola, perché voi sola oggi siete nel mio cuore *altissima*. Dicono che la preghiera sia più efficace *guardando in su*. E la mia amante – che vi ha presentito con minaccia – si sentirebbe sicura, se intuisse che la mia pericolosa vicinanza [...] ha il suo fascino appunto in questa mia *inconciliabilità* tipica [...]. Sentite ch'io *devo vincere la mia avvenenza* ⁽⁶⁹⁾ per conquistare e donare il mio «spirito *lussuoso*», che *non son nato soltanto per essere simpatico*; e nella *crudezza* – anche revoltante – di ciò che mi si rivela come vita, bevete tutta la commozione purissima, accesa, creatrice per *veemente amore lucente*, ch'io senza pietà nascondo come persona così e così vissuta, grande fino a riassorbire l'odio il rancore il disprezzo l'abbandono il vilipendio di chi ha bisogno di sbarazzarsene ⁽⁷⁰⁾.

⁽⁶⁹⁾ Rebora «fu seducente senza conoscere mai atteggiamenti da seduttore» (MURATORE 1997, p. 39).

⁽⁷⁰⁾ LETTERE 307 (corsivi dell'Autore). Le parti virgolettate rispondono con ogni probabilità a spunti di una lettera dell'Aleramo, andata perduta (è noto che nel 1930, dopo la conversione al cattolicesimo, il poeta distrusse tutte le sue carte, cfr. CV, pp. 94-97).

Le nostre sottolineature segnalano i tratti più significativi del *dualismo* esplicitamente dichiarato da Rebora. La lettera conferma inoltre l'esattezza dell'interpretazione di Umberto Muratore, rivelando che già «da un anno» Clemente aveva mutato il suo atteggiamento dinanzi alla propria «beatitudine solitaria» e che decisiva è stata la comparsa di Sibilla nella sua vita. Le poesie sparse pubblicate in quel periodo, compiuta nel giugno del 1913 l'edizione dei *Frammenti*, rivelano infatti – insieme all'intatta tensione spirituale – anche più forti aperture alla dimensione della carne. In *Clemente non fare così!*, per esempio, accanto a commoventi ricordi familiari e a memorabili incandescenze alpine, c'è spazio per una «còsmica voglia d'amore» che si precisa da un lato in un abbastanza normale «Frescor di rugiada e aurora», dall'altro in un «Sapore di sangue e di sesso» ⁽⁷¹⁾ che sembra segnalare un mutato atteggiamento, non solo poetico.

Nei *Frammenti* infatti la dimensione meramente carnale si connetteva sempre a un giudizio etico negativo, esplicito o implicito. Un esempio: «E mentre il volgo in desiderio occhiuto / Spregia rapace negando l'*idea*, / Per infiniti sensi d'aiuto / Foggia maggior destino / ... / Però (madre alla figlia *perversa*, / Che più si avventa se la veda bella / E di ciò nel suo amor è crucciata) / L'*anima* grida: / – Stanca si affretta l'età *sverginata*, / E tutto sa di *coito*! – / E soffre mentre ama il suo tempo» ⁽⁷²⁾. Ma ora le cose cambiano. È soprattutto nel III e nel IV dei *Movimenti di poesia* che il poeta rappresenta la dimensione più fisicamente orientata del rapporto con l'«amante nemica» capace di avvicinarlo con la sua «segreta malia», ovvero la «perversa / Lùcciola buona» che lo «tenta nell'ombra» quasi «liscia alga di luce / sensualmente velata» e pronta a tendere i suoi *lacci* ⁽⁷³⁾. Dove è subito notevole l'intonazione diffusamente ossimorica che coinvolge, oltre all'esplicita coppia *perversa-buona*, anche le sfere dell'*ombra* e della *luce*: ma bisogna dire che il chiaro-scuro e lo stesso tema dell'insidia, spie della problematicità del rapporto, riguardano il soggetto (Clemente) non certo l'oggetto, la Lidia luminosa (appunto *Lucciola*) e *devota* ⁽⁷⁴⁾ disposta a offrire persino il suo

⁽⁷¹⁾ Cfr. i vv. 148-150.

⁽⁷²⁾ Fr XXXV 9-23. In corsivo i termini relativi alla sfera dell'ideale e a quella della carne. E si noti l'aggettivo *perversa*, che connoterà, sia pure ossimoricamente corretto da *buona*, la donna amata dal poeta.

⁽⁷³⁾ Cfr. III 176 e 179; IV 14-21. Questi due movimenti vennero rifiutati dal poeta al tempo dell'edizione Vallecchi delle *Poesie* (1947); sulla questione cfr. LOLLO e la *Nota alla presente edizione* di SG 1994, pp. 500-515.

⁽⁷⁴⁾ Alla quale Rebora riserva sempre sentimenti elevati, tanto che ancora diversi anni dopo la fine del loro rapporto, la chiamerà «Lidia migliore, creatura buona», e

amore per la salvezza del proprio uomo ⁽⁷⁵⁾. Ed è gentilezza suprema che la forte metafora delle «Alghe di tenebra» in *incipit* della sparsa *Notte a bandoliera*, la lirica dell'«impossibile eterno», venga ribaltata appunto in «alga di luce» per degnamente celebrare l'amata ⁽⁷⁶⁾ appunto nel IV dei *Movimenti di poesia*. Nei quali versi tutte le implicazioni sensuali riguardano – come detto – il punto di vista del poeta: in un clima di ristagnante desiderio egli è disteso sul letto ⁽⁷⁷⁾ proteso alla tentazione; quindi «Nell'aperta camicia carnale» si affaccia a guardare la notte, per poi abbandonarsi: «Smarrito sul gorgo / Scivolavo la testa in torpore» ⁽⁷⁸⁾. La mattina non sarà più serena: «al risveglio, / Nel vispolo strappo / Quanti lumini si spensero!, / Quante prese d'uncini mi strinsero!» ⁽⁷⁹⁾. Ma ecco la consapevole rivendicazione della scelta fatta, a contraddire l'ideale: «So che la bocca succhierà un veleno / Di minacciosa dolcezza, / Ma bello e più fèrvido / D'ogni salute, d'ogni certezza: / Di te, troppo agèvole / Forza solitaria» ⁽⁸⁰⁾. E subito dopo la

ancora «Lidia dall'anima nascosta, quella che ti faceva così devota da fanciulla e ti fa essere generosa ora» (il 12 maggio 1925, LETTERE n. 790).

⁽⁷⁵⁾ «Ella, la piccola russa, vuol salvare la sua creatura [dalla guerra]. Se lo potrà salvare, ha fatto voto alla Madonna di lasciarlo. / Io stavo pensando come dev'essere cosa piacevole essere amato da una donna russa»: così Alfredo Panzini nel suo *Diario sentimentale* alla data «8 novembre 1915» (cit. da MALAGUZZI, p. 113; corsivi nel testo).

⁽⁷⁶⁾ *Notte a bandoliera* (di cui qui si cita, oltre all'*incipit*, il v. 39) esce sull'«Almanacco della Voce» nel 1915 ma è datata *Marzo* 1914; è dunque precedente a *Movimenti di poesia*, apparsa sulla «Riviera Ligure» nell'ottobre 1914, ma appunto successiva all'inizio (a luglio, come si è visto) dell'amore per Lidia. È dunque ancor più significativa la conversione delle *tenebre* in *luce*, intorno alla comune metafora dell'*alga*.

⁽⁷⁷⁾ «Colava il tempo fuso / Per darsi una nicchia: / E chiuso bruciando stagnava; / Ma dentro un aroma stordito, / Nell'assiduo ingordo / Desiderio tutto / Ero teso di corpo sul letto. / Dalla gola asfissia...» (IV 1-8).

⁽⁷⁸⁾ IV 31-32; è naturale l'insistenza sui lemmi della lubricità, quali appunto *scivolare*, in precedenza *liscio* e più avanti *biscia* (vv. 18 e 56). Interessante la ripresa quasi omofona di questi versi nell'analogo ma più pacato contesto erotico di *Ca' delle Sorgenti* 45-46: «Scivolai nel tepore / di coltri e di sogni». Ancor più interessante il recupero nel *Curriculum*, che matura prima di tutto nell'inconscio, di parole legate a questa poesia: termini angosciati (*gorgo*, *asfissia*, *sgretolio*, *furtivo*...) sono ripresi dal sacerdote che – senza affatto rinnegare l'oggetto del suo amore, la persona di Lidia – appare ancora provato da quello che sente come un grave soggettivo errore (su questo cfr. diffusamente CV, e specialmente le pp. 56-62).

⁽⁷⁹⁾ Il lemma *stringere* ha accezione dolorosamente negativa in Rebora, che infatti lo usa quasi solo nella sua prima produzione. Cfr. SAVOCA-PAINO II, p. 416. Gli altri termini in corsivo esprimono tutti l'idealità violata (tanto che la *luce* di Lidia ha come esito dei *lumini* che si spengono).

⁽⁸⁰⁾ IV 45-50. La «forza solitaria» è appunto il geloso rifugio nell'ideale, con la sua *salute* e la sua *certezza*, che ora il poeta abbandona. Segnaliamo anche il vistoso ossimoro.

risposta all'inevitabile giudizio degli altri: «So che la gente *avvinghiata* / Al pretesto del *mondo* / Negherà la mia grazia, / O in un rider di labbra a dente duro / Gioirà con sussurro: "Anche tu, nella *biscia* dell'ora, / Anche tu, sopra viottoli *scaltri*, / Anche tu, come gli altri!"»⁽⁸¹⁾. Infine la decisione di procedere «saldo nel regno» della vita: «Dominato e signore, / Frusto la fatalità»⁽⁸²⁾; per poi concludere con versi quasi blasfemi, di cui si sarebbe pentito il futuro sacerdote⁽⁸³⁾: «*Prone ai miei sensi, / ... / I cittadini in sospetto / Sudditi miei passavano. / Nel mezzo il Duomo salì / Fino ai vèrtici espressi / Dall'implacabile mia voglia; / E verso un richiamo di donna / Impietrandosi, finì / In una lussuosa madonna*»⁽⁸⁴⁾; parole che, al solito chiarissime, ci dicono la scelta del poeta di assecondare la sua *implacabile voglia* sino a contagiare la sfera religiosa (la Madonnina del Duomo di Milano). Non è insomma l'ideale a farsi carne ma quest'ultima a *impietrarsi* nei *vertici* altissimi del sacro; del resto «La mia carne è la mia anima» aveva ben scritto a Sibilla il 18 luglio⁽⁸⁵⁾, con una formula che meglio non potrebbe dire l'appiattirsi dell'anima sul corpo, quasi che lo iato tradizionale di spirito e materia non venga meno per armonica *composizione* ma per distruttiva *omologazione*. Ciò almeno in apparenza; perché la formidabile carica dell'ideale rimarrà pur nascosta a lavorare nella coscienza profonda dell'uomo e del poeta⁽⁸⁶⁾.

⁽⁸¹⁾ IV 51-68. In corsivo i termini allusivi alla dimensione del 'mondo', che minacciosi circondano la *grazia* perduta del poeta. Analogo il ricordo del *Curriculum*: «Come Adamo, sedotto, a farla mia / precipitando a morte, proclamai: / *Scelgo la buona sorte...* / e nella frode del piacer caduto, / sussurrava la gente scaltrita: / *Adesso conosci la vita*» (vv. 81-86, corsivi nel testo; e cfr. le relative note in CV, pp. 55-56).

⁽⁸²⁾ IV 60-61; lasciato il campo dell'ideale, il poeta si abbandona a quanto la vita gli offre e, insieme, ne è padrone. Ma nel verbo *frustare* c'è una nascosta allusione al frustino che Clemente donò a Sibilla quando ancora spasimava per lei. Cfr. la cit. lettera alla stessa del 18 luglio 1914 (LETTERE 305): «Questo significava forse il dono del mio frustino: bella snellezza implacabile di sostegno per chi lo sa soltanto eccitamento; e se ne sente degno» (sulla vicenda cfr. IT, pp. 304-307). Da segnalare nella resa formale la forte opposizione *dominato-signore*, mentre l'allitterazione in *r* corrobora il significato del v. successivo.

⁽⁸³⁾ Crediamo che in particolare a questi versi si riferisse Rebora scrivendo al fratello Piero, che stava curando le *Poesie* vallecchiane, il 6 giugno 1946: «Miserabile componimento che vorrei incenerire»; cfr. C. R., *Lettere. II* (1931-1957), a cura di M. MARCHIONE, prefazione di Mons. Clemente Riva, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982 (la lettera qui ripresa è la n. 114). Approfondimenti sulla questione nella già cit. *Nota alla presente edizione* di SG 1994, pp. 500-515.

⁽⁸⁴⁾ IV 70-82.

⁽⁸⁵⁾ Nella citata lettera 305.

⁽⁸⁶⁾ Che più tardi avrebbe così ricordato quel periodo, lo stesso in cui stava maturando la Grande Guerra: «Mi sentii scaraventato d'improvviso nella prova della no-

Il bello di Rebora è proprio nella sincerità disarmante di tutte le sue parole. Molte di questo IV Movimento, già di per sé piuttosto esplicite, trovano una fedele parafrasi nella lettera a Sibilla che abbiamo sopra trascritto: dallo «spirito lussuoso» alla *fatalità*, dall'ossimorica coppia «perversa e pura» ad attribuzioni come *implacabile* e *abbacinato* ⁽⁸⁷⁾. Ma si aggiunga la corrispondenza della «forza solitaria» di v. 50 con il «cerchio magico della beatitudine *solitaria*, dell'imperterrita *forza* che mi librava vergine nella comprensione amorosa» ⁽⁸⁸⁾; infine, il sentimento di quasi compiaciuto degrado sensuale (sino al «prone ai miei sensi» di v. 70) che trova analoga dinamica discendente nel brano epistolare: «Dove fiutai maggior pericolo e maggiore avversione, *giù*, e *in malora* la mia salvezza»; «a me, semmai, l'essere *fango*»; «questa donna ch'io cerco d'elevare a me, com'essa sa *abbassarmi* a lei».

Questa dinamica verso il basso è apparentemente in contraddizione con i versi compresi nelle *Dieci poesie per una Lucciola* che compaiono nell'appendice di SG 1994 ⁽⁸⁹⁾. Buona parte di queste liriche rievocano in tono comprensibilmente 'elegiaco' una vicenda ormai compiuta ⁽⁹⁰⁾, ma non mancano allusioni delicate e quasi infantili ai momenti freschi di quell'amore. Per esempio:

stra anima unanime proprio nel momento che, dopo una giovinezza quasi ascetica, prendevo contatto con la esistenza in un greco bisogno di felicità: gettato faccia a faccia con i diavoli della Città del Male, non seppi scansarmi dal guardare il viso impietrante di Medusa ch'essi mi sbarattarono davanti agli occhi – e anziché mirare al fine ideale e con l'aiuto dell'alto vincere la difficoltà e aprir le porte al Bene, io retrocessi, non resistendo al disumano presente, sin quasi alla negazione passiva e agitata degli ignavi. (Dante illustra ciò nell'*Inferno*, e parla della Città di Dite, e di Medusa che è simbolo della disperazione derivante dalla realtà quotidiana guardata fine a sé, senza un fine ideale e un significato divino – disperazione che conduce all'annichilimento o al cinismo)./E da allora cominciai la mia *conversione*: riannodando il lavoro spirituale da me intessuto sino ai trent'anni, cominciai l'agonia del vecchio e la nascita dell'ordine nuovo – e Mazzini, sopra ogni altro, fu mio consolatore ed educatore, severo e paziente sin oggi, tramite dell'Educatore universale» (al Colonnello Giovanni Capristo il 3 novembre 1925, LETTERE 804; corsivo di Rebora, sottolineature nostre).

⁽⁸⁷⁾ Cfr. rispettivamente i vv. 82, 61, 14-15, 17, 79.

⁽⁸⁸⁾ Dove anche si leggono espressioni come il «mio intatto bene», o il «celebrar la mia perennità».

⁽⁸⁹⁾ Alle pp. 475-481. Su questi componimenti cfr. R. LOLLO, *R. poeta d'amore, in Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano, Vita e Pensiero, 1972, pp. 228-241.

⁽⁹⁰⁾ La relazione finì nel 1919, quando Lidia e Clemente si separarono di comune accordo (IT, pp. 302-303). Non mancano le affinità tra le poesie *Per la Lucciola* e la celebre *Dall'immagine tesa* che chiude i *Canti anonimi* (usciti a Milano, per il Convegno, nel 1922; ma quella lirica è datata 1920); anche su questo cfr. SG 1994, pp. 563-564.

Quando al mattino
 Negli attimi belli
 Sorridi a me beata
 Se ti guardo e schiudi
 La pupilla ch'è baciata,
 Vorrei lavarti il musino,
 Volger dai tuoi capelli
 Una treccia alla cintura
 Con un fiocco tra i nastri,
 Vestirti una montura
 Fresca da ragazzetta:
 Poi, la cartelletta,
 La colazione nel cestino,
 E con carezze di parola,
 Accompagnarti a scuola,
 Dove il mio amore
 Fosse il tuo candore.

Amore di fanciullo, in questi versi, che sembrano proprio l'opposto di quelli che abbiamo letto prima. Viene in mente, per contrasto, la memorabile *scorciatoia* dedicata da Saba all'incompiuto amore di Petrarca:

La figura di Laura assorbì tutta la tenerezza del poeta. La sua sensualità egli la rivolse ad altro (ebbe – sì, racconta – non infelici amori ancillari); a donne che, per la diversità delle origini, non potevano richiamare al suo inconscio, sempre vivo e vigile, la presenza – ben altrimenti diletta! – della madre. Ma l'amore, l'amore vero, l'amore intero, vuole una, cosa e l'altra; vuole la fusione perfetta della sensualità e della tenerezza: anche per questo è raro. Così non c'è, in tutto il lungo CANZONIERE, un verso, uno solo, che possa propriamente dirsi d'amore; molte cose ci sono, ma non LA BOCCA MI BACIÒ TUTTO TREMANTE, il più bel verso d'amore che sia stato scritto ⁽⁹¹⁾.

L'amore vuole una cosa e l'altra, la perfetta fusione di sensualità e tenerezza... appunto *eros* e *agape*. Ecco i poli del nuovo *dualismo* che Rebora non riesce a comporre, poiché la Lucciola è perversa e buona, carne e cielo. Non è dunque psicologia spicciola quella di Anna Folli, quando riconosce in questa vicenda un «patto di innocenza» che permetta al *puer* di riprodurre «il vecchio familiare rapporto di dipenden-

⁽⁹¹⁾ U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. STARA, saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 12; sottolineatura nostra, maiuscoli dell'autore. La citazione del «più bel verso d'amore» riguarda ovviamente *Inf.* V 136 (il bacio di Paolo e Francesca).

za madre-figlio»⁽⁹²⁾. È del resto lo stesso Clemente, dalla Zona di Guerra, a scrivere di Lidia che «si consuma e spasima come una Madre che sente di non poter salvare il figlio»⁽⁹³⁾ (da notare la maiuscola). E gli esempi potrebbero continuare. Il nocciolo del problema era nella «scelta della propria sessualità adulta, che è anche la scelta di una persona» intesa quale «una diminuzione e un tradimento di identità», come opportunamente sostiene Renata Lollo⁽⁹⁴⁾.

È proprio questo nodo irrisolto a spiegare un episodio come quello avvenuto (1917) nel Nosocomio di Reggio Emilia e ricordato da Daria Malaguzzi. Ripresosi da un trauma psico-fisico conseguente all'esplosione ravvicinata di un proiettile di artiglieria, Rebora voleva tornare al fronte come soldato semplice. Richiesta impossibile da esaudire. Racconta Daria Malaguzzi che il Colonnello medico chiamato a esaminare il caso, dinanzi agli strani turbamenti di questo aitante ufficiale, gli disse: «Quante storie! Lei è un nervoso, Lei è un bel giovane. Vada a donne che ne ha bisogno!». Immediata fu la reazione: «Sul tavolo che lo divideva dallo sprovveduto Colonnello, Rebora punta gli occhi sopra un vassoietto con un calamaio: fulmineamente, lo afferra e lo lancia in direzione del viso di lui»⁽⁹⁵⁾. Il cielo dell'ideale era troppo alto per poter sopportare anche solo l'idea della carne corrotta.

4. La storia d'amore con Lidia Natus rappresenta comunque per Rebora una decisiva presa di coscienza di quella dialettica di cielo e terra, anima e corpo, presente in lui sin dalla fanciullezza: «da allora cominciò la mia *conversione*», confessa infatti al Capristo nella lettera del 1925 qui già citata; e sia pure la conversione a un più convinto mazzinianesimo (quella al cattolicesimo non tarderà più di qualche anno). È insomma una crisi positiva, perché permette forse a Clemente di intuire che la soluzione del dualismo è in una unità profonda e intangibile, quella che con termine aristotelico e poi tomista, ma fatto proprio anche da Rosmini, si chiama *sinolo*, ovvero la sostanza individuale della persona nella sua piena unità. Solo da questa può realizzarsi un autentico amore, con quella «fusione perfetta della sensualità e della tenerezza» di cui diceva Saba.

Siamo naturalmente nel campo delle interpretazioni, delle ipotesi. È invece un fatto che Rebora questa pienezza non fosse destinato a

⁽⁹²⁾ FOLLI, p. 24.

⁽⁹³⁾ LETTERE 364, a Boine il 31 agosto 1915.

⁽⁹⁴⁾ LOLLO, p. 67.

⁽⁹⁵⁾ MALAGUZZI, pp. 22-23.

trovarla in una persona tutta per lui, complementare a lui. È vero che fu sempre più interessato alla «missione della donna» (espressione mazziniana); che fece conferenze dinanzi a pubblici femminili e su temi femminili ⁽⁹⁶⁾; che ebbe molte amiche e corrispondenti ⁽⁹⁷⁾. Ma è anche vero che in tutte queste circostanze la donna gli appare non nel suo specifico sessuato ma piuttosto come 'risorsa', specialmente risorsa *materna*, addirittura l'unica in grado di salvare l'umanità. Così nei *Versi* pubblicati dal Convegno nel 1926: «Solo l'arca del cuore / salverà dal diluvio morale / chi non teme se muore / l'egoismo fatale. // Il cuore dell'arca è la donna: / se afferma la legge materna / dei popoli sarà madonna» ⁽⁹⁸⁾. Tanto è vero che da Lidia Natus ad Adelaide Coari (la pedagogista cattolica così importante per la sua conversione ⁽⁹⁹⁾), sino alla Vergine, tutte le donne «prendono per mano» Rebora, nota giustamente la Folli insistendo sulla tesi del *puer* ⁽¹⁰⁰⁾. Eppure, proprio nei *Versi* del '26 compare una memorabile quartina che forse ci aiuta a capire che qualcosa si sta muovendo: «Si lasciò dire: – Tutto è permesso, / si vive una volta sola – / ed ecco, l'inaudito è commesso, / il fatto annulla la parola» (vv. 9-12). C'è la nostra modernità in questi versi, interpretabili alla luce di tutte le possibili applicazioni 'sperimentali' di simile feroce pragmatismo. Ma, per quanto riguarda il nostro assunto, essi ci suggeriscono soprattutto una precisa e nuova presa di coscienza da parte del poeta: pena la barbarie, non può non esserci amicizia tra *fatto* e *parola*, ovvero tra carne e *logos*, corpo e anima...

Ma Rebora era chiamato a raggiungere questa condizione per un'altra via che non l'amore per una donna. Convertendosi, ricapitola nella Parola tutte le parole, nella Carne ogni carne. E c'è finalmente spazio per quella ben rosminiana «tenerezza trinitaria» che giustamente Renata Lollo individua come chiave di lettura dell'ultima parte del *Curriculum*: «è il compimento perfetto del primo seme: 'Ens Mens Clemens' deposto nel suo nome, che lo aveva colpito allora senza conseguenze

⁽⁹⁶⁾ Su questo cfr. IT, 72-76 e MURATORE, pp. 142-151. Bella e utile la ricognizione di G. BESCHIN, *Il significato spirituale e la funzione sociale della donna in Rebora*, in AA.VV., *Omaggio a Clemente Rebora*, nota introduttiva di Franco Esposito, Atti del Convegno nazionale C. R. e la cultura del Novecento, «Microprovincia», 38, gennaio-dicembre 2000.

⁽⁹⁷⁾ «I nuovi amici [...] erano quasi tutte donne (Bice Jahn Rusconi, Lina Lavezari, Clara Pavirani, Rosita Bentivegna, Adelaide e Giulietta Coari...)» (MURATORE, p. 151).

⁽⁹⁸⁾ Cfr. i vv. 17-24. È forse l'ultima volta che Rebora scrive *madonna* con la minuscola.

⁽⁹⁹⁾ Cfr. MURATORE, specialmente alle pp. 164-168.

⁽¹⁰⁰⁾ FOLLI, p. 25.

apparenti»⁽¹⁰¹⁾. È in questa nuova dinamica che Rebora trova una felicità nuova, frutto di un equilibrio che non aveva mai conosciuto: «Dalla perfetta Regola ordinato, / l'ossa slogate trovaron lor posto: / scoprì l'intelligenza il primo dono: / come luce per l'occhio operò il Verbo, / quasi aria al respiro il Suo perdono: / Gesù Amore in me fu gravidanza»⁽¹⁰²⁾. Certo, anche nel Rebora rosminiano ci sarà ancora spazio per vigorose e anche brucianti tensioni mistiche: lo abbiamo visto soprattutto nella campionatura di versi fornita a proposito del lemma *sangue*. Ma non ci sarà più spazio per incompatibili dissociazioni.

Torniamo appunto alla parola *sangue* per un ultimo decisivo esempio. Nell'inno *Il gran grido* (quello di Cristo sul Calvario), composto per il centenario della morte di Rosmini, il poeta entra subito *in medias res*:

Gesù manda il gran grido.
 Rende lo spirito al Padre.
 Immenso silenzio improvviso:
 Via fugge, snidata, la morte:
 addensate sul giorno 5
 le tenebre, il sole le squarcia:
 si squarcia il velo del tempio.
Immobile è tutto,
Un istante che è eterno:
Il Sangue, solo, si muove, 10
 L'inesausto amor del Signore
 Che pende regale
 Aperte le braccia ai fratelli
 Verso la Madre nel parto
 Ora ascende, ascende il Calvario, 15
 paradiso pieno di dolore:
 in un gemer di tutto il creato,
 la terra sussulta...

⁽¹⁰¹⁾ R. LOLLO, *Biografia interiore e interiorità della parola in C.R.* [con un autografo inedito], in AA.VV., *C.R. nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno di Rovereto (3-5 ottobre 1991), a cura di Giuseppe Beschini, Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 90-91. Quanto all'arcano del nome latino del poeta, ecco la spiegazione del biografo: «È stato sui banchi di scuola del Parini, in prima ginnasio, che il ragazzo, fantasticando durante l'ora di latino sul proprio nome [...] lo trovò portatore di tre bellissimi significati [...]. Al momento, il 'ginnasiale' Clemente non poteva rendersene conto [...] Ma, una volta ritrovato l'Amore, non gli fu difficile stabilire le giuste analogie: 'Ens, il Padre, la Fede; Mens, il Figlio, la Sapienza, o Speranza; Clemens, lo Spirito Santo, la Carità, l'Amore o Vita Eterna nella gloria del Padre e del Figlio e dello Spirito Santo. Amen'» (MURATORE 17-18). Il commento di questa parte finale del *Curriculum* in CV, pp. 101-107.

⁽¹⁰²⁾ *Curriculum vitae* 296-301.

Dove, come si vede, abbiamo una nuova dimostrazione di quella forma lapidaria e senza pause così caratteristica del poeta. Potente poi l'immagine della morte che, *snidata*, se ne fugge: l'anziano sacerdote non dimentica che proprio nel frammento VIII aveva pure applicato il concretissimo verbo *annidare* ⁽¹⁰³⁾ all'astratto di *idea*; così come aveva fatto in Fr XVII con quel *cielo* che assiste al mancato sbocciare, nell'incomunicabilità, dell'amore di due giovani ⁽¹⁰⁴⁾. In più, il Rebora mistico aggiunge al lemma quel prefisso separativo *s-* che dice nel significato e nel significante qualcosa di veramente drammatico ⁽¹⁰⁵⁾. Ma a differenza del primo Rebora, qui tale soluzione non mira a un'espressionistica frattura: dice invece la resa della morte scolpendola su uno sfondo di silenzio e immobilità. Anche il tempo si ferma. L'unica altra realtà che «si muove» è il *Sangue* di Cristo: a unire il mondo di Rebora – il corpo e lo spirito, la parola e il fatto, il cielo e la terra – nella drammatica tenerezza del mistero trinitario.

TAVOLA DELLE SIGLE E ABBREVIAZIONI

BANDINI = Fernando Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in R.*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 3-35.

CARTEGGIO = Giovanni Boine, *Carteggio*, vol. IV, Giovanni Boine - Amici della «Voce» - Vari (1904-1917), a cura di Margherita Marchione e S. Eugene Scalia, prefazione di Giovanni Vittorio Amoretti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979.

COMMENTO = C. R., *Frammenti lirici*, edizione commentata a cura di Matteo Giancotti e Gianni Mussini, con la collaborazione di Matteo Munaretto, Novara, Interlinea, in corso di stampa.

CONTINI = Gianfranco Contini, *Due poeti d'anteguerra: Dino Campana e C. R.*, «Letteratura», I, 4, ottobre 1937, pp. 111-118 (con il titolo *Due poeti degli anni vociani* in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura», Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-15, da cui si cita).

CV = C. R., *Curriculum vitae*, a cura di Roberto Cicala e Gianni Mussini, con un saggio di Carlo Carena, Novara, Interlinea, 2001.

FOLLI = C. R., *Per veemente amore lucente. Lettere a Sibilla Aleramo*, a cura di Anna Folli, Milano, Libri Scheiwiller, 1986.

Fr = frammento.

⁽¹⁰³⁾ Cfr. vv. 21-22 di *La ginestra* di G. Leopardi: «Dove s'annida e si contorce al sole / la serpe».

⁽¹⁰⁴⁾ «S'annidò il cielo corto / E si fece uno spento bracer; / Languì alla terra il piacere / E si fece la spoglia di un morto: / ... / ... si lasciarono, / E lasciarono la giovinezza» (Fr XVII 55-63).

⁽¹⁰⁵⁾ Il tipo descritto da BANDINI, p. 17.

- IT = Margherita Marchione, *L'immagine tesa. La vita e l'opera di C.R.*, prefazione di Giuseppe Prezzolini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974².
- LETTERE = C. R., *Lettere I (1893-1930)*, a cura di Margherita Marchione, prefazione di Carlo Bo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976.
- LOLLO = Renata Lollo, *Per un'edizione critica delle poesie di C.R.: filologia ed esegesi*, «Otto/Novecento», XIII, 1, gennaio/febbraio 1989, pp. 37-107.
- MALAGUZZI = C.R., *Mania dell'eterno. Lettere e documenti inediti 1914-1925*, introduzione di Daria Banfi Malaguzzi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968.
- MURATORE = Umberto Muratore, *Clemente Rebora. Santità soltanto compie il canto*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1997.
- SAVOCA-PAINO = Giuseppe Savoca, Maria Caterina Paino, *Concordanza delle poesie di C.R.*, Firenze, Olschki, 2001: I. Introduzione, edizione critica; II. Concordanza, Liste di frequenza, Indici.
- SG 1994 = C. R., *Le poesie (1913-1957)*, a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1994.

MATTEO GIANCOTTI

A MARGINE DEI FRAMMENTI LIRICI (*)

«Anche nel lavoro di commento, occorre un minimo d'ispirazione»

Domenico De Robertis

Il commento è, o dovrebbe essere, la manifestazione di un incontro, il risultato concreto di una reazione tra poesia e lettore ⁽¹⁾. Dovrebbe, ma non sempre è così, poiché la soggettività di un approccio, l'individualità di un filtro applicato a un testo (con la proiezione che ne deriva), vanno limitate e ricondotte entro un codice linguistico che includa e anzi (teoricamente) guidi altre esperienze di lettura. Tutti sanno che, in quel prodotto ibrido cui concorrono in parte diseguale «autore primo» e «autore secondo» ⁽²⁾, il protagonismo del secondo è sempre da evitare: c'è il rischio che la simbiosi tra testo e commento, così come la

(*) Questo scritto nasce a margine dell'esperienza di commento ai *Frammenti lirici*, iniziata come Tesi di Laurea a Venezia (con Pietro Gibellini e Attilio Bettinzoli) e perfezionata nella Tesi di Dottorato all'Università di Padova (con Lorenzo Polato). Il commento confluirà in buona parte in una nuova edizione dei *Frammenti lirici* curata da Gianni Mussini e da chi scrive, con la collaborazione di Matteo Munaretto, in uscita da Interlinea. Tutte le citazioni dalle opere reboriane provengono, salvo altra indicazione, dall'edizione C. REBORA, *Le poesie*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1994.

(1) Cfr. L. BARILE, *Recensione a* Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. CATALDI & F. D'AMELY, Milano, Mondadori, 2004: «Crediamo peraltro che, assieme all'impararlo a memoria, e subito dopo al tradurlo, la *explication du texte* sia uno degli esercizi più appassionanti e felici che la poesia genera nei suoi lettori. Perché, come diceva Sereni, una poesia non si legge: si convive con essa» («l'immaginazione», 206, maggio/giugno 2004, p. 38).

(2) Secondo la definizione di D. DE ROBERTIS, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989)*, a cura di O. BESOMI & C. CARUSO, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1992, p. 176.

definisce De Robertis ⁽³⁾, si tramuti in simbiosi tra testo e commentatore, cioè in un terzo ente in cui il *Mitsingen*, sbilanciato dall'enfasi o dalle stonature del commentatore, diventi quasi frastuono. Consapevole di questi avvertimenti, non sempre sono riuscito ad applicarli al commento dei *Frammenti lirici* di Rebora, esperienza che ha, per quanto mi riguarda, un input piuttosto ingenuo: semplicemente l'impressione di un *vacuum* paratestuale, di una porzione molto ampia di bianco nella pagina, riscontrata in generale nei capitoli dedicati dalle antologie scolastiche alla poesia del Novecento. Provenendo dalle corposissime note ai testi del Settecento e dell'Ottocento, gli ampi spazi bianchi in cui nuotavano le liriche novecentesche potevano creare – forse creano ancora – al lettore neofita di poesia un senso di vertigine dapprima, di *horror vacui*, sempre più trascolorante verso un'altrettanto chocante ma molto più pericolosa ebbrezza di libertà. Insomma, quel bianco invitava all'azione, anche se poi si scopriva, non sempre con piacere, che l'impulso a fissare delle impressioni in note a margine o a piè di pagina doveva prima passare attraverso la rassegna di bibliografie tutt'altro che sguarnite. Insomma, si veniva lentamente a scoprire che la *tabula rasa* dichiarata dal bianco delle antologie scolastiche non rappresentava esattamente la situazione bibliografica di un autore, e il titolo di una monografia o di un saggio, dichiarato più a discolpa dei curatori che non per effettivo ammaestramento dei *pueri*, poteva costituire – è il caso se non altro di Rebora ⁽⁴⁾ – soltanto la classica punta dell'iceberg.

La specificità dei testi di Rebora, a una prima lettura, può essere quella di un discorso poetico piuttosto difficile da dipanare alla lettera, ma certamente di altissimo potenziale comunicativo: se qualcosa della sua poesia respinge, prevale in molti lettori la componente che invita immediatamente al *consenso*, a un 'sentire insieme' all'autore pur all'interno di una comprensione ancora in stato di nebulosa, molto sfocata e anzi 'magmatica'. C'è qualcosa che si muove dentro la lirica di Rebora, e che ci attrae in quel moto: dunque, in stretta relazione con l'estetica di questa poesia, qualcosa di dinamico e di poco sedimentato. Anche Rebora è uno di quegli autori ascrivibili alla grande poesia, dove «succede molto spesso questo – ha scritto Meneghello –, che non capire del

⁽³⁾ Che parla del commento come di un «atto essenzialmente pratico [...]: di accompagnamento e di affiancamento, più ancora che di guida, della lettura, quindi in stretto, simbiotico legame col testo: come una sorta di controtesto, com'è stato dalle sue origini, nota o esclamazione in margine, poi avvolgente tutt'intorno il testo» (*ivi*, p. 171).

⁽⁴⁾ Per cui si veda la *Bibliografia reboriana* curata da Roberto Cicala e Valerio Rossi (presentazione di Marziano Guglielminetti), Firenze, Olschki, 2002.

tutto stimola il capire» ⁽⁵⁾. Capire Rebora, dunque, penetrare la superficie di quel testo, di una pagina, cercare di aprire un mondo. Ma come? Prima di tutto attraverso le lettere, che introducono a familiarizzare non solo col mondo interiore (o intrinseco, secondo Rebora, in opposizione alle *estrinsecherie*, cioè alla banalità delle vicende esterne) dell'autore, ma soprattutto col suo idioletto: il che significa tentare di capire attraverso quale alambicco la *langue* si distilla in *parole*, e la situazione, l'emozione, il sentire, precipita in forma (per quanto Rebora fosse diffidente verso ogni contrazione formale e ogni fossilizzazione della vita in parola). Insomma: risalire lentamente, attraverso ripetute riletture delle testimonianze epistolari, gli strati estremamente densi dell'esperienza reboriana sintetizzata in parola; ritrovare le tracce di quella *biografia interiore* che lo stesso poeta riteneva preliminare fondamentale per capire gli altri (è questo il metodo ch'egli applica nell'avvicinarsi a Romagnosi, oggetto della tesi di laurea e poi dell'estratto pubblicato sulla «Rivista d'Italia» nel 1911 ⁽⁶⁾). Spesso in Rebora, l'hanno notato molti, l'esperienza interiore è espressa nelle lettere in forme tutt'altro che descrittive, intensamente connotate nel senso della profondità semantica dell'enunciato, e dell'incandescenza dello stile: modi che arrivano di frequente a un passo dalla lirica. Da un lato questa tendenza mette in crisi il commentatore che cerca nelle lettere tracce per la datazione dei *Frammenti* (per la maggior parte dei quali, com'è noto, non si possiedono riferimenti cronologici sicuri): ogni passo, ogni segno tipico impresso alla sintassi, ogni inclinazione del sentimento fanno baluginare possibili relazioni con le poesie e, per eccesso di fiducia deduttiva, sembrano portare a delle ipotesi di datazione. Dall'altro ci si accorge che davvero tutto, o quasi tutto in Rebora è agitazione lirica, anche il pensiero, che non arriva mai alla pacificazione filosofica: e proprio a partire da questa distinzione, impostata dallo stesso autore, tra filosofia e lirica come modi diversi di sentire la vita ⁽⁷⁾, bisognerebbe

⁽⁵⁾ L. MENEGHELLO, *Leda e la schioppa*, in *Opere scelte*, Progetto editoriale e Introduzione di Giulio Lepschy, a cura di F. CAPUTO con uno scritto di Domenico Starone, Milano, Mondadori, 2006, p. 1240.

⁽⁶⁾ Il saggio reboriano si può leggere in C. REBORA, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, a cura di C. GIOVANNINI, Milano, Jaca Book, 1994.

⁽⁷⁾ Scrive il poeta all'amico Antonio Banfi, il 12 febbraio 1912: «Tu forse superi componi questo 'dualismo' perché sei filosofo; io lo soffro com'è – ora tutto di qui, ora tutto di là, ora di tra mezzo, cavaliere in procinto d'essere scavalcato – perché sono un lirico (non oso dire poeta)». La lettera, come tutte le seguenti, si cita da C. REBORA, *Lettere I (1893-1930)*, a cura di M. MARCHIONE, prefazione di Carlo Bo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976.

cominciare a pensare a una definizione della poesia reboriana. Ma torniamo all'idioletto. Rebora è autore, come si sa, che flette potentemente la lingua a modi propri d'espressione, non sempre ricostruibili nel loro particolare significato sulla base di referenze vocabolaristiche ⁽⁸⁾: certo un lettore dei *Frammenti* può giungere da sé alla scoperta della ricchezza semantica di una parola come *consenso* (6 occorrenze nella raccolta, cui è da aggiungere quella del verbo denominale *consentire*), vera e propria parola-tema e anzi quasi indicatore di intenti rispetto all'azione poetica di Rebora; ma l'epistolario soltanto, grazie anche alle maggiori aperture dell'asse sintagmatico, e ai numerosi e sempre significativi ricorsi al sostantivo, riesce a saturare le valenze del *consenso* inteso come profonda risonanza ed empatia tra gli uomini, non necessariamente biunivoca; scrive il poeta ad Angelo Monteverdi il 24 febbraio 1911:

Quantunque senta di non esser necessario a nessuno, pensiero di nessuno, meta di nessuno, tuttavia – la mia enorme sete di affetto e consenso – mi spinge sulle vie di tutti, per donare agli altri ciò ch'io non riceverò mai.

Consenso, dunque, paradossalmente non in *par condicio*, ma sbilanciato, secondo il mazziniano altruismo di Rebora, verso gli altri, che si ha il dovere di capire e *com-patire* senza pretendere nulla in cambio. Per inciso si potrebbe aggiungere che la comprensione degli altri, l'immedesimazione nei loro tormenti sembra realizzarsi in Rebora, al di là della propensione innata a capire tutto ciò che è umano, in modi che ricordano le recenti (per quanto è della ricezione italiana, veicolata da Papini) teorie di Bergson sull'intuizione. Per esempio, i *Frammenti* XXIV e XXXVII, così sbilanciati verso una quasi sconvolgente introspezione e immedesimazione nell'altro (si tratta rispettivamente dei tormenti delle giovani donne sole e di un abbraccio tra un vedovo e un bimbo), si possono leggere con la sovrimpressione delle parole di Bergson, secondo cui l'intuizione è «quella specie di simpatia intellettuale per cui ci si trasporta nell'interno di un oggetto, per coincidere con ciò che ha di unico e per conseguenza d'inesprimibile» ⁽⁹⁾.

⁽⁸⁾ Giuseppe Nava ha parlato infatti di un «processo di risemantizzazione che Rebora compie sulla lingua della poesia con i *Frammenti lirici*»: *La lingua di Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno (Rovereto, 3-5 novembre 1991), a cura di G. BESCHIN, G. DE SANTI & E. GRANDESSO, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 48.

⁽⁹⁾ E. BERGSON, *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla Metafisica ed estratti di altre opere a cura di G. Papini*, Lanciano, Carabba, 1909, p. 17.

Ma per tornare all'epistolario come disvelatore dei significati dell'idioletto, bisognerà produrre un secondo esempio, ben significativo, riguardante il v. 11 del Frammento VI che, all'interno di una serie negativa di correlativi oggettivi, si focalizza su «[...] fatica e rimorso e vano intendere». Ora, questo *vano intendere* non sarà un 'capir male o inutilmente qualcosa' ma piuttosto, proprio alla luce dell'epistolario, un proiettarsi dell'esistenza verso una luce o qualcosa che balugina più in là e lascia intuire un passaggio, un *varco* tra le maglie opache del vivere, verso il quale sporgersi; scrive Rebora in una lettera del 4 agosto 1911: «[...] cotesta vita [...] così nauseosa e insostenibile ma improvvisamente desiderabile per un intendere più in là!»; o ancora, con sfumatura leggermente diversa ma utile per arricchire ulteriormente la semantica di *intendere*: «mi sorregge – almeno oggi – una volontà con punta e taglio che – pur tra lacune e tregue smarrite – fa solco; e questo, perché intendo tanto fuori di me e vergognerei di chiudermi nell'universino dei miei desideri e delle mie sconfitte» (lettera del 19 maggio 1911, a Daria Malaguzzi). Siamo sempre nella semantica della *tensione* (sia interiore che fisica) verso qualcosa di imprecisato e intermittente; così è anche nel primo verso della poesia più famosa di Rebora, l'ultima dei *Canti anonimi*: «Dall'immagine tesa / Vigilo l'istante / Con imminenza di attesa».

Paradossalmente, dicevamo, l'uso che sembrerebbe più utile dell'epistolario reboriano, quello in funzione di supporto cronologico alla mancanza di datazione per le singole liriche, viene disinnescato da una tendenza tipica della scrittura dell'autore, sempre incline a quello che Contini definiva «autobiografismo trascendentale»⁽¹⁰⁾, e quindi a smaterializzare pressoché ogni situazione concreta: sui fatti e suoi luoghi prevale spesso la temperatura dell'anima. Insomma è come se tutto, già nelle lettere prima che nelle poesie, diventasse archetipo: Milano come *la città*, Lovenò come *il lago*, le montagne come correlativo dei picchi dell'anima, ascensionali e in caduta (esito riconoscibile nel simbolo della *vetta* in Frammento LXX). Certo questo non si è tradotto, nel commento, in una giustificazione all'afasia e all'irresponsabilità: laddove le venature dello stile, il reciproco sostegno e completamento semantico dei lessemi, le coincidenze di umori e situazioni parevano autorizzare accostamenti più che fortuiti tra lettera e *Frammento*, le circostanze sono state chiarite ed evidenziate in un'apposita sezione del cappello

⁽¹⁰⁾ G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 705.

introduttivo alla lirica. Ma la prudenza, in casi come questi, non sembra mai troppa, proprio perché è improbabile fondare un'ipotesi di datazione quasi soltanto su corrispondenze emotive e non fattuali. Solo alcune situazioni testuali sono sembrate quasi certamente riconducibili a delle 'occasioni': per Frammento XXXVI, ad esempio, Mussini ha proposto la datazione all'anno scolastico 1910-1911, durante il quale Reborà era incaricato di insegnare materie letterarie alle scuole tecniche di Treviglio ⁽¹¹⁾ (ma la data va circoscritta al giugno-luglio dell'11, poiché l'ambientazione della lirica, sulla quale aleggia un *dèmone* meridiano, è inequivocabilmente estiva); mentre per il XXIII, con ambientazione serale nell'umile *tana* di una famiglia valligiana, ci viene in aiuto un passo di una lettera inviata a Monteverdi da Lovenò (presso Menaggio) il 22 settembre 1909, dove l'autore descrive le proprie abitudini serali: «Più tardi, o calo (di rado) a Menaggio a fumar sigarette e a udir gente noiosa che mi dice le solitissime cose, o m'insinuo in una vecchia cucina di contadini amici miei, a mangiar pesche amare e fracide, impiastricciando nel frattempo un vernacolo assolutamente curioso che fa ridere ed assentire per convenienza i miei ospiti che lo intendono così e così». Più difficile da individuare, anche se latamente afferrabile, la cornice di Frammento XVII, dove due compagni in un aperto paesaggio campestre non riescono a confidarsi l'amore che nutrono reciprocamente: più di qualche lettera reboriana agli amici accenna a gite da organizzare in campagna, ma senza che sia possibile 'stringere il cerchio' intorno alla datazione.

È sempre l'epistolario ad informarci, e al tempo stesso a depistarci, sulla cultura letteraria dell'autore e soprattutto sul suo aggiornamento. Ci s'immaginerebbe un Reborà refrattario o disinteressato alle novità e alle chiacchiere letterarie, alle prese soltanto con le severe ed 'eterni' *auctoritates* dichiarate orgogliosamente al padre («Io sto con Buddha Cristo Dante Bruno [...] Vico Alfieri e Leopardi; modestamente secondo la mia statura») ⁽¹²⁾; ma è tutto sommato poco più d'un mito quello che vede nel poeta milanese, giovane studente all'Accademia scientifico-letteraria di Milano, uno iacoponico illetterato. Certo, ci sono nelle lettere di questo periodo 'attestazioni d'ignoranza' a Monteverdi e a Banfi (quanto sarà da prestarvi fede?); ma spuntano anche, mimetizzati nelle frasi, piccoli cenni e ammiccamenti a ciò che succede nella con-

⁽¹¹⁾ G. MUSSINI, *Le carte segrete (dantismi e «tramutazioni» in un frammento di Clemente Reborà)*, in AA.Vv., *Sei poeti 'all'Insegna del Pesce d'Oro'*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1987, p. 13.

⁽¹²⁾ Così nella celebre lettera inviata al padre da Lovenò il 22 ottobre 1909.

temporaneità delle patrie lettere. Due esempi importanti, nella stessa lettera del 16 novembre 1911 a Daria Malaguzzi: «[...] non mi credo né vile, né un aborto, né un così così, né un nato per morire vivendo, né un sognante inutile, né un perplesso crepuscolare», dove Rebora colpisce polemicamente i poeti crepuscolari e segnatamente l'autore de *Gli aborti* (Govoni) e il responsabile delle «perplexità crepuscolari», vale a dire Gozzano⁽¹³⁾. Si sarebbe tentati di credere a una filtrazione superficiale di questi temi dalle colonne della «Voce», cui Rebora era abbonato dal 1909, mentre in realtà alcuni passi dei *Frammenti lirici* fanno ipotizzare una lettura nemmeno troppo corsiva dei due autori velatamente citati. Si confronti l'elenco dei correlativi oggettivi chiamati in Frammento XXXI a figurare le bellezze «che sole / Vaniskon senza amore»:

Baleno d'oro non giunto al guizzo,
Pianta nel succhio divelta, tizzo
Scordato sotto la cappa
A sognare la fiamma,
Alito non respirato,
Baci non schiusi,
Forte corpo senza amplesso

con un simile elenco negativo di Govoni:

Dolci carezze non più ripetute,
tormenti d'abbracci rimpianti,
dolci ebbrezze sognate e non godute
(*Gli aborti, I cenci dell'anima*, vv. 19-21)⁽¹⁴⁾;

e la chiusa amara del Frammento LV, «Ma il dolore non basta / E l'amore non viene», con una certo più scanzonata soluzione di Gozzano sullo stesso tema: «aspetta il cuore intatto l'amore che non giunge» (*La via del rifugio, Il responso* 64), oppure: «Egli sognò per anni l'Amore che non venne» (*I colloqui, Totò Merùmeni* 38). Val soltanto la pena di accennare che un riuso, intenzionale o meno, di materiali lessicali o di soluzioni espressive di altri autori non implica minimamente, per un poeta, l'adesione all'*ethos* delle fonti: vale da esempio per Rebora il

⁽¹³⁾ Nella lettera del 14 febbraio 1913, a Prezolini, Gozzano è citato esplicitamente: «Potrei esser lo stelo d'un fiorellino solo. Ma non vorrei esser confuso coi Gozzano di questo mondo».

⁽¹⁴⁾ Il prof. Antonio Girardi mi fa notare però che simili elenchi negativi ricorrono frequentemente dalla Scapigliatura ai crepuscolari. Per quanto riguarda il rapporto Govoni – Rebora, si veda anche un altro possibile parallelo tra Frammento LXX 27-28, «[...] a bufere di vento / A gurgiti immani di vitreo silenzio» e l'*Edelweis* (dagli *Aborti*) di Govoni: «Tu, sopra l'orlo delle fenditure / odi l'urlar della bufera immane, / stridi d'aquile, rotolii di frane» (vv. 5-7).

rapporto con una fonte massiccia e irrinunciabile della sua poesia, come D'Annunzio, sempre però virata a messaggi contrastanti con quelli del Vate se non addirittura in esplicita parodia o polemica ⁽¹⁵⁾. (I riferimenti a D'Annunzio non si esauriscono peraltro all'altezza dei *Frammenti*, ma si possono rintracciare anche nelle poesie-prose di guerra: e proprio qui il confronto diviene caustico, velenoso per un *surplus* di sarcasmo; si veda l'esplicito richiamo, con calco fonico-ritmico ma inversione semantica, di *Stralcio* – «Balbettii tremittii» –, che è una durissima prosa di trincea, alla dannunziana *Settembre*: «Isciacquo, calpestio, dolci romori»).

Le fonti, si diceva. Cesare Segre ha spiegato come l'autore, attraverso un'opera, compia un passaggio dall'analisi alla sintesi: dall'analisi del mondo, cioè, all'espressione di un'idea (sintetica) del mondo. Il commentatore, ancora secondo Segre, deve compiere il processo inverso: tentare di sciogliere il nodo sintetico rappresentato dall'opera e rintracciare così i frammenti di quell'analisi, di quell'ampia e diacronicamente stratificata visione del mondo che è alla base della scrittura ⁽¹⁶⁾. Questo si è cercato di fare soprattutto attraverso il sondaggio delle fonti; le quali, a volte, hanno aperto spiragli luminosi nel mondo reboriano senza però – com'è naturale, e giusto – lasciarci passare completamente attraverso quella porta.

Dev'esserci stata un'epoca, di poco antecedente alla pubblicazione dei *Frammenti lirici*, in cui l'autore pensava che il *contrasto* fosse il motore della dialettica che genera il progresso: contrasto da intendere soprattutto come conflitto di interessi particolari degli uomini, tramite il quale tuttavia si forma un divenire universalmente migliore, e non solo per quei singoli che risultino vincenti nella lotta per la vita ⁽¹⁷⁾. Certo la lode del contrasto poteva essere un genere piuttosto diffuso a cavallo del 1910, soprattutto nel giro della «Voce»; ma più che al duo Papini-Prezzolini Rebora guardava forse alle teorie 'positive' di Romagnosi (il filosofo-giurista amato dal padre), magari aggiornate nella nuova tem-

⁽¹⁵⁾ Su questi temi cfr. lo studio di G. MUSSINI, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo in Clemente Rebora (da un'indagine sulle fonti)*, in AA.VV., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 473-494.

⁽¹⁶⁾ «Cercando le spie o le fessure che ci permettano di scorgere qualche momento dell'analisi che ha preceduto e preparato la sintesi» (C. SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi*, cit., pp. 4-5).

⁽¹⁷⁾ Fr VIII 12-13: «Romba, splende, s'ispira il contrasto / Dell'uomo, del mondo, di Dio»; Fr LVIII 7-9: «Sul tufo del tempo, all'aperto contrasto, / S'infrange e si crea / La labile storia del mondo»; Fr XXXII 9-11: «O se gioioso su dal covo afflitto / La santità del mondo nel contrasto / Mi sveli il maggior vero che l'avvince».

perie vociana. Spulciando nell'estratto della tesi pubblicato sulla «Rivista d'Italia», si trovano indizi interessanti. Rebora era rimasto impressionato dalla «coincidenza dei contrari» di una formula di Romagnosi: «sotto il velame della distruzione agisce una progressiva riproduzione»⁽¹⁸⁾. Non sono da sottovalutare la potenza dell'enunciato e le suggestioni esercitate sul poeta, sulla sua personalissima e quasi salvifica concezione della dialettica, forse più romagnosiana/mazziniana che hegeliana (si ricordi la clausola del Frammento XIV: «Un' eletta dottrina, / Un'immortale bellezza / Uscirà dalla nostra rovina»). Ma si veda, sul contrasto, o meglio sull'«urto civil» (nel quale, in Frammento XXXV, si scopre «il fremito d'un Dio»), il commento di Rebora a Romagnosi: «la vitalità sociale e politica nasce appunto dall'*antagonismo* [...] maturo e regolato, il quale 'è come il suono della vita operosa, robusta e prospera: e si può rassomigliare al suono di una industrie officina, nella quale ferve il lavoro'»⁽¹⁹⁾; e ancora il passo in cui il poeta, citando Romagnosi, afferma che lo *svolgimento civile* della società «non è eccitato o orientato dal desiderio di un'astratta 'felicità, ma si concreta inconsapevolmente mediante il conflitto degl'interessi'»⁽²⁰⁾. Ce n'è abbastanza per intuire di quale pasta fosse fatta la cultura reboriana, davvero fondata sul «vecchio-nuovo»⁽²¹⁾ ch'egli lucidamente vedeva come matrice dei propri versi, dove il pensiero di Romagnosi stava a contatto e veniva riattualizzato dalla modernità di Bergson, la cui incidenza sui *Frammenti lirici* è sempre stata menzionata dalla critica ma senza approfondimenti testuali. Bergson agisce potentemente nella lirica reboriana, specie negli episodi in cui la fluida corrente del vivere coinvolge in un moto armonico e dilatante le dimensioni spazio-temporali: parliamo del *flusso* di alcuni dei più galoppanti Frammenti ma soprattutto degli idilli, quegli specialissimi idilli reboriani così poco statici (notava già Barberi Squarotti⁽²²⁾) e così ricchi di dinamiche, svolgimenti, progressivi mutamenti degli stati di coscienza nello spazio e nel tempo. C'è

⁽¹⁸⁾ G.D. Romagnosi nel pensiero del Risorgimento, ora in C. REBORA, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, cit., p. 141.

⁽¹⁹⁾ *Ivi*, p. 143.

⁽²⁰⁾ *Ivi*, p. 142.

⁽²¹⁾ Formula usata dall'autore in una lettera del 27 febbraio 1913 ad Angelo Monteverdi.

⁽²²⁾ «Anche l'idillio è movimento, non quiete, e in ogni caso è una prova dell'anima»: G. BARBERI SQUAROTTI, *Umanità e natura nella poesia di Rebora*, in *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora*, Atti del convegno (Sacra di San Michele, Torino, 29-30 maggio 1992), a cura di R. CICALA & U. MURATORE, Novara-Stresa, Interlinea-Sodalitas, 1993, p. 45.

Bergson all'origine degli idilli reboriani (spesso sottovalutati, anche a causa delle soluzioni metriche e formali non perfettamente risolte); si confrontino alcuni versi del Frammento LX

Divino è l'esser fra cose che sono
E il pensarlo, e con pace
Accogliere ignorando
La misteriosa armonia,
Mentre in un fluido eguale
Spazia ineffabile il tempo

con un passo da *La filosofia dell'intuizione*: «ci bagna un benefico fluido, da cui traiamo la forza di lavorare e di vivere» ⁽²³⁾. Reboraggiunge, di suo, un'elaborazione peculiare del tema bergsoniano della durata, coinvolgendo nella 'levitazione' dell'anima, percepita lucidamente dal soggetto e per questo così stupenda, le dimensioni dello spazio e del tempo, che si uniscono in un fluido, indissolubile, continuo elemento (l'evoluzione armoniosa degli stati di coscienza, la continuità del passato sempre riattualizzato nel presente è espressa ancor meglio nel Frammento XV: «Nel silenzio, il ricordo è come gorgo / Che mentre in fiume corre si ritorna»; mentre l'innesto di tempo e spazio in un'unica dimensione si trova anche in Frammento VII: «... sconfinata l'attimo irraggiato / Nel vasto palpitar che lo feconda»). E ancor prima di Bergson, alla base degli idilli reboriani che converrà definire, paradossalmente rispetto ai limiti riscontrati dalla critica, modernissimi (per quanto è della struttura concettuale, trattandosi di idilli psicologico-cognitivi, e non puramente e ingenuamente naturali) c'è Emile Boutroux, il cui fondamentale saggio *La natura e lo spirito* fu tradotto da Papini nel 1909. L'idea portante di quello scritto di Boutroux non poteva non colpire Reboraggi: «La natura, dunque, come si presenta nelle nostre concezioni, non basta a sé stessa e suppone lo spirito» ⁽²⁴⁾ (il poeta, in Frammento XXXIX 44-46, interpreta così: «Ma divino è sentir chi ci viva, / Che senza lo spirito nostro / Anche l'immensa natura si priva»); e ancora, sosteneva Boutroux, la natura e lo spirito, che «ci appaiono come una dualità irriducibile se li consideriamo dal punto di vista della natura e della scienza» possono essere unificati soltanto sul piano della coscienza ⁽²⁵⁾. Cosa sono gli idilli di Reboraggi se non progres-

⁽²³⁾ E. BERGSON, *La filosofia dell'intuizione*, cit., p. 100.

⁽²⁴⁾ E. BOUTROUX, *La natura e lo spirito e altri saggi. Traduzione dal francese con introduzione di G. Papini e un'appendice bibliografica*, Lanciano, Carabba, 1909, p. 36.

⁽²⁵⁾ *Ivi*, p. 35.

sive unificazioni di spirito e natura; processi psicologici e cognitivi attraverso cui l'uomo si sente divenire, fisicamente e spiritualmente, parte della natura? E il pensiero, ciò che davvero è importante, è coinvolto in questa dinamica, detiene la consapevolezza del momento di grazia: «Divino è l'esser fra cose che sono / E il pensarlo...» (Frammento LX 16-17).

Alcune fonti sono, in Rebora, fondamentali per l'interpretazione. Gli *Eroici furori* di Giordano Bruno, che l'autore dichiarava di aver letto con entusiasmo in una lettera a Daria Malaguzzi del 29 maggio 1909, sono una delle chiavi imprescindibili per chi voglia entrare nella «segreta porta»⁽²⁶⁾ dei *Frammenti lirici*. L'impiego della mitologia nella raccolta reboriana, raro ma non privo di interesse, dipende dall'opera del Bruno, senza la quale non è facile interpretare le allegorie che si nascondono dietro i miti. I vv. 20-26 del Frammento V, per esempio, vanno letti alla luce di un passo degli *Eroici furori*:

Sortilegio del tempo	la lezion principale che gli [a colui che
Al nuovo altar delle genti, o città	cerca il bello e il buono ideale] dona
Che mescoli un mondo	Amore, è che in ombra contemple
Fra Penelope e i Proci,	(quando non puote in specchio) la
Dall'irrequieta parvenza	divina beltade; e come gli proci di
Dall'incessante partenza	Penelope s'intrattegna con le fante,
Chi può giungere in te?	quando non gli lice conversar con la
	padrona ⁽²⁷⁾

E anche la figura di Circe evocata in Frammento LXXI («Questo universo è più saldo / Del trasmutabile giorno, / Questa lusigna più vera / Della tua isola, Circe»), va decriptata sulle tracce di Bruno, secondo cui la maga, moltiplicando le parvenze sensibili, distoglie l'uomo dal divino attraverso l'inganno della «omniparente materia»⁽²⁸⁾.

Le fonti possono anche indurre errori di prospettiva. Quanto, ad esempio, di carducciano sarà stato attinto direttamente all'origine e quanto, invece, deriverà per frammentazione di temi e stile, per filtro dei cosiddetti minori? Certo alcuni casi sono flagranti, come per le tessere dalla barbara *Alla stazione in una mattina d'autunno* (ma anche dall'*Inno a Satana*) impiegate nel radicale ribaltamento del mito del treno nel celebre Frammento XI (gli apporti carducciani sono stati se-

⁽²⁶⁾ Giovanni Boine nella recensione ai *Frammenti lirici* apparsa sulla «Riviera Ligure», XX, 33, settembre 1914.

⁽²⁷⁾ Si cita da G. BRUNO, *Eroici furori*, introduzione di Michele Ciliberto, testo e note a cura di S. BASSI, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 44.

⁽²⁸⁾ *Ivi*, p. 188, nota 10.

gnalati da Mussini e Annoni ⁽²⁹⁾); o come per l'impronta inconfondibile che sigilla la chiusa di Frammento XLVII, *spleen* declinato in modi schiettamente italici:

La nebbia or scola e inquina,	
Le cose battono i denti	...di fondo a l'anima
Sotto un'inerzia rechina:	un'eco di tedio risponde
Eco torva di genti	doloroso, che spasimo pare
Risponde; e lo spazio rovina.	(Alla stazione in una mattina d'autunno, 22-24)
(Frammento XLVII, 78-82)	

Ma il piglio carducciano, sensibile anche nel sistema onomasiologico degli idilli (in costellazioni lessicali come *effuso/palpito/arriso*) potrebbe essere veicolato, specie per le rappresentazioni di paesaggi montani, dalla mediazione di Giovanni Bertacchi, poeta della Val Chiavenna che Rebora conosceva e apprezzava: ne scrive in ben tre lettere inviate a Prezzolini per proporre alla «Voce» uno «studietto» sul Bertacchi dell'amico Perini; studietto nel quale – dice a Prezzolini dopo il rifiuto di quest'ultimo ad accoglierlo – «il mio amico prof. Perini avrebbe studiato il Bertacchi nella piccola vena – sincera – della sua poesia riguardo soprattutto a quello che rappresentò parecchi anni orsono nella *sensibilità* dell'Alta Italia; almeno così io gli avevo consigliato di fare» ⁽³⁰⁾. Che cosa di Bertacchi poteva interessare Rebora? Forse certi inni fumosi e 'meccanici' al secolo moriente (mentre Rebora avrebbe dedicato il suo libro ai primi dieci anni del secolo nuovo, nascente):

Dalle vie dense di riflussi umani,
dal vasto lavoro delle officine
fuman le immote ciminiere immani,
crepuscol senza pace e senza fine.

Nel vapore che ascende agli orizzonti,
o moriente secolo, s'avvolge
la calma poesia de' tuoi tramonti.

Secolo, il dolor tuo si strugge e crea
nelle macchine anele, onde si svolge,
tra il ferro e il fuoco, la pulsante idea ⁽³¹⁾

⁽²⁹⁾ Per cui cfr. rispettivamente G. MUSSINI, *Clemente Rebora*, in A. STELLA, C. REPOSSI & F. PUSTERLA, *Lombardia* (collana *Letteratura delle regioni d'Italia - Storia e testi*, diretta da Pietro Gibellini e Gianni Oliva), Brescia, La Scuola, 1990, pp. 437-446 e C. ANNONI, *Tre letture reboriane*, in *Capitoli sul Novecento. Critici e poeti*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 138-162.

⁽³⁰⁾ Lettera a Prezzolini del 7 giugno 1913 (corsivo dell'autore); cfr. anche le precedenti del 20 maggio e del 1 giugno.

⁽³¹⁾ Vv. 5-14 di un sonetto dei *Pometti lirici* [1898]; si cita da G. BERTACCHI, *Pometti lirici e liriche umane*, Milano, Baldini Castoldi & C., 1909, p. 12.

o forse l'attitudine esaltante, al di là dei risultati formalmente un po' impacciati, di un canto alla «poesia del tutto umano»:

Oltre il canto e il poema, oltre il sovrano
genio che solitario opera e pensa,
ferve una forza oscura umile immensa,
vive la poesia del tutto umano ⁽³²⁾

Versi suggestivi, forse, per Rebora, così sospesi tra vecchio e nuovo, tra Mazzini e Whitman (poeta che Bertacchi esplicitamente mostra di conoscere e di volere un po' goffamente imitare, imprigionando il suo verso lungo nelle quartine di endecasillabi o, tutt'al più, di settenari doppi). Proprio il nome di Whitman, citato come nume tutelare dal Bertacchi per la propria lirica ⁽³³⁾, porta a qualche considerazione su cultura e poesia in Italia a cavallo tra Otto e Novecento. Si è spesso insistito sulla forma ispida e addirittura respingente della prima raccolta reboriana; sulle soluzioni «non sempre superficialmente gustabili» (come le definiva l'autore stesso, dimostrando consapevolezza rispetto alla propria opera) e sui limiti tecnici del poeta ⁽³⁴⁾. Non si tratta di sospendere il giudizio su un poeta che si ama, o di incensarlo a priori senza applicare alcun discernimento critico, ma semplicemente di contestualizzare i *Frammenti lirici* in un frangente epocale (è stato ricordato da molti) della nostra letteratura, nel quale forse per la prima volta alcuni giovani autori tentavano davvero, con slancio più ingenuo che volontaristico, di rinnovare una lingua poetica sclerotizzata e ormai divenuta una specie di «entità imm modificabile» ⁽³⁵⁾. Lo stile dei vociani, sempre in arrampicata su verso il limite dell'indicibile, verso un'altezza non più soltanto aulica (di registro e di lessico) ma dell'espressione nella sua totalità, comportava il rischio di continue rovinosissime cadute: e questo rischio, in una prospettiva storica, va calcolato, non per benevolenza, ma come 'tara' di un giudizio che non può e non deve essere meramente estetico. In questo rozzo, laminato, spigoloso modo di esprimersi dei vociani, autori vicini a quelli che Bigongiari ha defini-

⁽³²⁾ *Ivi*, p. 24

⁽³³⁾ «Leggendo un libro semplice, ma immenso: / che dire? il Manifesto, o i tuoi poemi, / padre Whitman, che sei, l'avverto adesso, / in questo canto come un grande effluvio / ispiratore» (*Poemetti lirici*, p. 29).

⁽³⁴⁾ Sui quali si veda, per esempio, G. Pozzi, *Clemente Rebora*, in *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 77-83.

⁽³⁵⁾ G.L. BECCARIA, *Dal Settecento al Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI & P. TRIFONE, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 734.

to i «nostri primi poeti del ‘medioevo’ novecentesco» ⁽³⁶⁾, agisce una formidabile tensione al moderno, declinata in modo scabro e a volte scomposto, dalle proporzioni tutt’altro che classiche. Agiva in loro il mito di un’espressione primitiva e in certo senso anche lontana dai canoni di una musicalità italiana prettamente melodica. Whitman, scoperto da Nencioni già nell’ultimo ventennio dell’Ottocento, rappresentava al massimo grado, in quei tempi, la modernità del canto: un canto largo e armonico, più assimilabile a Wagner che alla tradizione melodica italiana ⁽³⁷⁾. Lucini lo definiva «l’Omero dell’oggi», modello di «letteratura eroica»; Papini (ed è questo il documento che più ci interessa), in un articolo pubblicato sulla «Nuova antologia» nel 1908, lo poneva all’origine della propria scoperta della poesia e ne esaltava l’universalità del canto («Egli non è il cantore di certe determinate cose o di alcuni sentimenti: è il poeta dell’universale, il poeta del tutto e dell’insieme» ⁽³⁸⁾), la mancanza di intimismo, la dissonanza del suono: «Egli non vien dunque col suo volume per divertire la gente, per molcere le orecchie dei delicati e degli studiosi di metrica»; e ancora: «Whitman è un buon plebeo che canta senza vergogna tutte le cose del mondo, e il più grande consiglio che ci dà, dopo quello di amare, è di liberarci dalla cispa letteraria che ci riempie gli occhi e ci toglie la vista pura delle cose [...] Bisogna rimettere in noi, nelle nostre vene disseccate di cittadini dilettanti, femminieri e ripuliti, un po’ del buon sangue dei contadini, dei montanari, della ‘santa canaglia’[...] Bisogna ridiventare un po’ barbari – magari un po’ beceri – se vogliamo ritrovare la poesia» ⁽³⁹⁾. Affermazioni che, oltre a farci ricordare quanto facilmente in Italia il nuovo possa volgersi in provincialismo (strapaesano o stracciatino, poco importa), sono utili per capire certa asprezza di Rebora, certi risultati che estetizzando si sono definiti imprecisi, impoetici – ma che in quel clima, nel quale l’impoetico e il rude, il sommario ma forte, erano ritenuti valori e non imperfezioni –, dovevano avere un significato assai diverso.

Ma, al di là di queste generalizzazioni, dove è afferrabile in Rebora

⁽³⁶⁾ P. BIGONGIARI, *L’oggetto come evento in Clemente Rebora*, in *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 60.

⁽³⁷⁾ Cfr. F. CHIMENTI, *Walt Whitman*, in *Note di Letteratura Americana*, Bari, Panzini, 1894: «sostituisce l’armonia alla melodia, che è musica più ampia, più epica. È come la musica di Wagner con i complicati suoi effetti orchestrali, paragonata alla musica cantata, facile, cadenzata, cui l’orecchio italiano è principalmente affezionato» (si cita dal sempre fondamentale studio di M. MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, «Studi americani», 7, 1961, pp. 55-56).

⁽³⁸⁾ Si cita da G. PAPINI, *24 cervelli. Saggi non critici*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918, p. 334.

⁽³⁹⁾ *Ivi*, p. 358.

una sola scintilla di Whitman? Forse (dico forse) fin già dal prepotente attacco del primo dei *Frammenti lirici*, e dalla pregnanza di un verbo (*urge*) che per veemenza e fisicità poteva mettere in contatto, almeno parzialmente, Whitman e Rebora. Dunque, inizia Rebora in Frammento I: «L'egual vita diversa urge intorno». Impellenza della vita, dinamica della città moderna; forse non è del tutto impossibile un raffronto con un passo del *Canto di me stesso*: «Urge and urge and urge, / Always the procreant urge of the world». E chissà se nella struttura anaforica dell'ultimo dei Frammenti («Son l'aratro per solcare: / Altri cosparga i semi...»), il LXXII, non sia da rintracciare un richiamo a Whitman più che a D'Annunzio ⁽⁴⁰⁾:

Altri promulghino leggi, io non voglio curarmi delle
leggi.

Altri incensino gli uomini insigni e sostengano la pace,
io sostengo la sommossa e il conflitto

...

Altri risolvano problemi, io non risolvo nulla, io sollevo
domande cui non si può rispondere ⁽⁴¹⁾

Evidenziare la rilevanza dello stile moderno di Rebora, in senso come abbiamo visto anti-letterario, non deve comportare però la sottovalutazione di una sottile, preziosa letterarietà latente nei suoi versi: si è fatto forse poco caso a un'acuta formulazione di Bandini, secondo il quale la poesia di Rebora «si pone, al tempo stesso, dentro e fuori la tradizione» ⁽⁴²⁾. Il suo rapporto con la tradizione lirica italiana va senza dubbio rintracciato nelle robuste strutture del periodare dantesco (e anche nelle più lievi sfumature purgatoriali, che si fanno sentire soprattutto nei primi idilli della raccolta, Frammenti IV, VII) ⁽⁴³⁾, ma senza

⁽⁴⁰⁾ G. MUSSINI (*Dannunzianesimo e antidannunzianesimo...*, cit., p. 493) propone come fonte un passo dell'alcyonia *Le stirpi canore*: «I miei carmi son prole / delle foreste, / altri dell'onde, / altri delle arene, / altri del Sole, / altri del vento Argeste. Le mie parole / sono profonde / come le radici / terrene, / altre serene / come i firmamenti / ...». La similarità sarebbe in tal caso più fonico-grammaticale che non, come nel caso del raffronto con Whitman, sintattica.

⁽⁴¹⁾ Si cita da W. WHITMAN, *Foglie d'erba*, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 164-165 (dalla lirica *Io e i miei*, trad. di Ariodante Marianni).

⁽⁴²⁾ F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 26.

⁽⁴³⁾ Cfr. F. BANDINI, *Frammento e disegno poemático in Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., p. 67: «C'è in quei metri chiusi qualcosa di librato e sfuggente che bisogna rileggere (si tratta spesso di poesie d'amore), un regesto euristico particolare, da stilnovo. Lì la traccia dantesca (sempre presente in Rebora) acquista una dolcezza purgatoriale».

trascurare un elemento meno visibile e per così dire palpabile, cioè tutto quanto è riferibile al piano fonico-ritmico, curatissimo in Rebora. Se è vero che la 'musica' del verso reboriano è spesso aspra e martellante, è altrettanto vero che pochi poeti italiani come Rebora hanno saputo assimilare con tanta originalità la doppia lezione del D'Annunzio, artefice della cascata di versi (per esempio in *Laus Vitae*) e suadente modulatore del verso libero breve (in *Alcyone*)⁽⁴⁴⁾. Per non parlare dello studio, della conoscenza e a volte di una memoria sedimentata persino nel giro ritmico del periodo, di Leopardi: basti confrontare, ad esemplificazione di quest'ultimo tipo di memoria ritmico-lessicale, alcuni versi del Frammento XXIII con un passo leopardiano da *Sopra il ritratto di una bella donna* (vv. 43-44):

E se al mio strano pensier paragono	
Le immote umili forme	
Che giaccion dentro, <i>arcano</i>	onde per mar delizioso, <i>arcano</i>
Dalla <i>terra</i> esce un fantasma	<i>erra</i> lo spirito umano

Ma tornando a D'Annunzio, sembra importante sottolineare che la sua presenza in Rebora si proietta di tanto in tanto come un inafferrabile fantasma fonico-ritmico. Mi riferisco soprattutto a un tipo di clausola musicale, definibile forse per impropria approssimazione come «cadenza d'inganno». Ci sono almeno un paio di Frammenti, il XXXIV e il XXXVI, che presentano questo modo ingannevole e dolce di chiudere, attraverso la gemmazione quasi in dissolvenza di anafore e relative che si sviluppano una sull'altra eludendo e infine rilasciando, come per spegnimento, la fine del componimento:

Radiose pupille dai muri alle soglie
 S'aprono al fiotto vitale
 Del soavissimo fiume
Che stilla e s'assapora
Nella freschezza irrequieta
 Dei ragazzi di scuola,
 Nell'ascesi segreta
 Del mio nume che s'immola
 Al sacrificio muto
 (XXXVI 39 ss.)

⁽⁴⁴⁾ Cfr. P. GIBELLINI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di P. GIBELLINI, Prefazione e note di Ilvano Caliaro, Torino, Einaudi, 1995, p. XI: «si avverte che il poeta ha fatto tesoro della lezione fonosimbolica di Gabriele, coi suoi fragorosi accumuli verbali, con le sue 'dissonanze acute'».

E giù per la sua china
 A foggia cose e pensieri
 Con intrecciate vicende
 Con risonanti movenze,
 Fin che la sera il gran pàlpito accoglie
 E ne respira le voglie
Fra il rincasar tumultuoso
Che ai sobborghi nereggi negli echi
 Dell'ultime officine,
Tra il brulicar delle forme
Che s'indugian più scaltre
 Nel tinnir luminoso dei corsi
 (XXXIV 18 ss.)

Forse il parallelo può sembrare azzardato, ma sembra di avvertire in quest'andatura un passo conosciuto, quello del D'Annunzio più celebre, della *Pioggia nel pineto* e della *Sera fiesolana*.

Sono molte e potenzialmente contraddittorie le suggestioni ritmiche attive nel verso reboriano: c'è il doppio passo a 'disaccordo' innestato sul contrasto tra ottonario e novenario, già medievale (Iacopone) ma frequente anche in testi primonovecenteschi di Onofri o Diego Valeri; il novenario myriceo e il decasillabo manzoniano; l'endecasillabo sottoposto dalle apocopi a fortissime tensioni interne oppure, al contrario, quello modulato nel segno della più alta tradizione lirica italiana; le misure 'eccedenti' che si basano sulla ripetizione di perfette sequenze ritmiche etc. C'è soprattutto un uso formidabile della timbrica, intesa come associazione 'verticale' (combinata a quella 'orizzontale' o melodica), nella progressione del testo, di «vocali enarmoniche»⁽⁴⁵⁾, oltre che di figure di suono, di aggregazioni di compagini rimiche estemporanee, di quasi-rime e rime ipermetre. Un universo di suono difficilissimo da descrivere in modo esauriente. La sezione del commento dedicata al metro, dovendo adeguarsi alla descrizione puntuale di fenomeni così copiosi, rilevanti (anche sul piano espressivo) e almeno apparentemente irregolari, era quella che necessitava di ipotesi e approcci più sperimentali e quindi necessariamente più azzardati e criticabili. Mussini ha scritto che per Rebora «il significante non è mai del tutto autonomo»⁽⁴⁶⁾: affermazione coraggiosa, rischiosa anche – se si vuole –, ma da sottoscrivere. Non solo alla luce di quanto l'autore stesso dice ri-

⁽⁴⁵⁾ Del cui valore Rebora, appassionato musicista improvvisatore, si dimostra nella lettera a Monteverdi del 22 febbraio 1913 perfettamente consapevole.

⁽⁴⁶⁾ G. MUSSINI, *Profilo reboriano*, in C. REBORA, *Le poesie*, cit., p. 552.

guardo alla propria ricerca del ritmo, sempre connaturata all'idea, ma anche – di nuovo – alla luce dello 'stile d'epoca'. Non s'insisterà mai abbastanza sull'importanza e sullo studio delle «vocali enarmoniche» in Rebora, su quelle vocali (non solo sdruciole) di cui l'autore evidenziava il valore ritmico trainante segnandole con dei marcati accenti. Leggendo un testo teorico di Paolo Buzzi accolto nell'edizione de *I poeti futuristi* (1912), ci si imbatte in parole che pare difficile non collegare a Rebora; e anzi, paradossalmente, si ha l'impressione che quelle parole, quella intensa (sul piano teorico) ricerca espressiva di Buzzi si attagli, sia quasi alla lettera illustrata dai valori ritmici della poesia di Rebora, molto meglio che dalla poesia dello stesso Buzzi. Ma veniamo alle affermazioni del poeta futurista, che sono un documento fondamentale per l'interpretazione di una soggettività del ritmo, di cui in fase critico-descrittiva bisogna in parte tener conto; scrive dunque Buzzi che il «verso libero» è come un «complesso di ritmi sul quale costantemente influisce una sensazione musicale», e dove svolge un ruolo fondamentale l'«accento generale», chiamato anche «accento d'impulsione», che «nella declamazione dirige tutta una strofe e vi fissa la misura dei valori uditivi»; «tale accentto», prosegue, «è comunicato alle parole per mezzo del sentimento che agita il conversatore od il poeta, unicamente, qualunque accentto tonico o valore fisso le parole medesime potessero in sé limitare»⁽⁴⁷⁾. Notevolissima la connessione tra ritmo ed emotività, quasi a significare che anche la metrica, in fondo, ha i suoi 'idioletti': e già i potenti segni grafici, posti ad accentto negli autografi reboriani, ci segnalano che anche nei Frammenti è possibile rintracciare un «valore d'impulsione» negli ictus, un traino ritmico che guida la progressione delle liriche tra fragorose cascate di versi e brusche interruzioni e svolte; quegli accenti sono per noi come il filo rosso della musica reboriana, che ci orienta nel ricostruire la traiettoria ritmica delle sue poesie. L'idioletto metrico reboriano va scovato e interpretato, anche (soprattutto) nelle sue escursioni rispetto alla norma. Uno dei versi più caratteristici del *sound* dei Frammenti è, per esempio, l'ottonario dal duro, ostinato attacco in arsi (ottonario di 1^a-4^a-7^a; sua estensione è l'altrettanto frequente ed espressivo endecasillabo di 1^a-4^a-7^a-10^a). Una volta rintracciato come costante, esso andrà rilevato, o quanto meno ipotizzato, anche nei casi in cui la prosodia tradizionale suggerisce scansioni differenti da quella che l'*usus* reboriano sembra forte-

⁽⁴⁷⁾ P. BUZZI, *Il verso libero*, ne *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1912, pp. 43-44.

mente indirizzare se non imporre: nei casi, per esempio, in cui il verso inizi con elementi grammaticali tonicamente deboli, come preposizioni o articoli, che vengono però attratti dalla struttura ritmica di molti ottonari reboriani ⁽⁴⁸⁾, i quali esigono quel potente attacco in arsi che ha l'effetto tipico di uno strappo iniziale, di uno sbilanciamento quasi per eccesso di 'impulsione' ⁽⁴⁹⁾.

La questione dell'interpretazione strutturale/poematica della prima raccolta di Rebora è piuttosto complessa: lo testimonia il fatto che i principali studi sul genere 'canzoniere' o 'libro di poesia' o 'macrotesto' poetico nel Novecento, sorvolano – se non sbaglia – sui *Frammenti lirici*. Ci sono studi, per contro, di critici reboriani riguardanti i Frammenti come canzoniere o poema, ma si tratta più che altro d'indicazioni preliminari o di lavori in corso non completati ⁽⁵⁰⁾. Pochi studiosi, a partire da Contini, hanno negato la contraddizione di partenza tra titolo frammentario e complessità poematica della raccolta. Esiste in effetti, macroscopica e programmatica ⁽⁵¹⁾, una struttura poematica che sovrintende alla disposizione delle liriche; le quali «sono, sì, 'frammenti', ma la raccolta li ordina in una sequenza capace di trascendere, nel suo disegno logico, il mero dato del singolo momento lirico» ⁽⁵²⁾. Si tratta, ormai si può dire senza dubbio, di un poema: certamente, come osserva Secchieri ⁽⁵³⁾, ci sono notevoli aporie e incertezze anche dal punto di

⁽⁴⁸⁾ Cfr. la seguente coppia di ottonari, con l'attacco in arsi supportato da preposizione e pronome relativo: «Dalla razzante pendice / Che rarefà di zanzare» (LXVI 1-2) e il terzo verso del primo Frammento: «Nell'incessante suo moto» (che dovrebbe seguire, a nostro avviso, lo schema ritmico del verso precedente: «Cerco e non trovo e m'avvio»); allo stesso modo si comporta l'endecasillabo di LXX 50, la cui prosodia combacia con quella degli ottonari citati: «In infinita voragine turbina».

⁽⁴⁹⁾ Su temi affini, specialmente relativi all'uso marcato delle parole sdruciole in Rebora, anche in rapporto a D'Annunzio, si veda quanto detto da Gianfranca Lavezzi proprio in questo convegno.

⁽⁵⁰⁾ Si vedano almeno: G. MUSSINI, *Clemente Rebora e Carlo Michelstaedter: rapporti interpretativi*, in *In ricordo di Cesare Angelini: studi di letteratura e filosofia*, a cura di F. ALESSIO & A. STELLA, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 320-343; F. FINOTTI, *Una «ferita non chiusa». Misticismo, filosofia, letteratura in Prezolini e nel primo Novecento*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 147-165; F. BANDINI, *Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora*, cit.

⁽⁵¹⁾ Come dimostrano le lettere del poeta a Monteverdi, nelle quali Rebora scriveva all'amico, nella fase in cui il libro era ancora *in fieri*, di voler disporre o meglio, secondo una sua espressione, *incatenare* le liriche «per virtù di richiami o di contrasto» (lettera del 18 febbraio 1913).

⁽⁵²⁾ F. BANDINI, *Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora*, cit., p. 63.

⁽⁵³⁾ F. SECCHIERI, *Clemente 'frammentario'. Per una ricognizione liminare dei Frammenti lirici*, in AA.VV., *Omaggio a Clemente Rebora*, «Microprovincia», 38, 2000, pp. 375-387.

vista strutturale (si potrebbe dire che l'entropia, nei *Frammenti*, è in continua lotta con l'ordine), ma che alimentano a loro volta la stessa tensione tematica e formale, in fin dei conti unitaria, del libro: foss'anche, per assurdo, un 'libro' sul contrasto tra ordine e caos, o proprio sull'impossibilità di rinchiudere in un libro la complessità sempre sfuggente del reale. Se i requisiti del 'libro di poesia' si possono cercare, come si è proposto recentemente, nel doppio ordine del *progetto* (quindi fuori dal libro: a priori, o a posteriori, ma comunque in un ordine superiore rispetto alla testualità) e della minuta connessione tra testo e testo ⁽⁵⁴⁾, non c'è dubbio che i *Frammenti* li posseggano entrambi. Dal punto di vista del progetto, i riferimenti impliciti ed espliciti che accompagnano il libro (a partire dalla dedica, generica e precisa insieme: «Ai primi dieci anni del secolo ventesimo»), configurano una unità di messaggio, la volontà di chiudere un capitolo della propria vita nel quale trovano una sintesi imperfetta (ma pur sempre una sintesi) gli altalenanti rapporti tra io e mondo, e i tentativi fatti dal poeta per trovare un posto e un ruolo in quel mondo. La dedica, spiazzante sulle prime, indica che qualunque sia il risultato di quella dialettica tra soggetto e realtà – sia essa risolta o incomponibile – tutti gli sforzi, tutto il sudore e tutto il vissuto fino a quel momento sono consacrati ai primi dieci anni del secolo: le vittorie e le sconfitte individuali fanno parte di quella vita di tutti, di quella storia 'universale'. Già questo basterebbe a consolidare l'idea forte del libro.

Ma Rebora ha lavorato moltissimo anche sul piano delle connessioni intertestuali, siano esse di equivalenza o piuttosto di trasformazione (prevaleggiano queste ultime, naturalmente, nei termini, che sarebbero da coniare come specialità reboriana, di 'connessioni di contrasto' o anche, perché no, di connessioni di sintesi: ma qui si tratterebbe piuttosto della progressione tematica). Paradigmatica, anche perché posta al centro del libro, la giuntura tra i Frammenti XXXV e XXXVI. Alla fine di XXXV si nota il sintagma «tra polvere e sete» che ritorna, appena variato (ma non dal punto di vista prosodico-ritmico, poiché *péste* e *sete* combaciano per numero di sillabe e assonanza), al secondo verso di XXXVI: «Tra polve-

⁽⁵⁴⁾ N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 99: «Nel macrotesto, i procedimenti metafigurati sono apprezzabili a due diversi livelli: all'interno del libro, cioè nella successione di due o più componimenti particolari; al di fuori (o al di sopra) del libro, cioè nell'intenzione o meglio nel progetto in base al quale l'autore pensa e motiva l'opera nel suo complesso (al di là delle soluzioni adottate per connettere i singoli testi). È possibile, in altre parole, distinguere una *retorica della successione* da una *retorica del progetto*».

re e péste». E questo minimo legame sintagmatico si inserisce in una ben più corposa rete di sviluppi tematici che fa dei Frammenti XXXIV-XXXV-XXXVI, come ha visto Giovannetti ⁽⁵⁵⁾, un trittico compatto, dove i primi due testi si affrontano dialetticamente annullandosi (il primo esalta la modernità scientifica, il secondo ne evidenzia gli aspetti negativi), mentre il terzo, il XXXVI, fulcro mediano della raccolta di 72 componimenti, sigilla quei momenti contraddittori grazie a un passo ulteriore, fuori dei contrasti dialettici e in direzione di un sacrificio individuale, quasi un'ascesi, attraverso la quale il poeta paga col suo sangue il debito con la negatività del mondo per garantire ad esso (e soprattutto ai *ragazzi di scuola* co-protagonisti della lirica) la catarsi ⁽⁵⁶⁾. Le connessioni tra Frammento I e II sono state messe in luce da Mussini ⁽⁵⁷⁾: ormai i due testi sono considerati pressoché inseparabili. Acquisita è anche la funzione liminare, e simmetrica, dei Frammenti I e LXXII, primo e ultimo, che costituiscono evidentemente (basti ricordare che in entrambi è presente l'allocuzione al lettore) quelli che si definiscono segnali d'inizio e di fine; senza parlare del fatto che, come l'inizio del libro è composto di almeno due momenti (Frammenti I e II), anche la fine è annunciata non soltanto dalla poesia che chiude, ma dalle ultime tre liriche, a partire almeno da LXX (che Rebora definiva «Frammento ω» ⁽⁵⁸⁾) e che si propone, con la sua difficoltosa ascensione, come una sintesi del cammino compiuto dall'autore nella vita e nella raccolta, con tutte le formidabili tensioni tra alto e basso, tra elevazione e caduta), passando per LXXI (che annuncia il congedo e la fine del canto nei primi 4 versi) per finire sul vero e proprio 'invio' rappresentato da LXXII. Anche i testi brevi, apparentemente poco significativi di per sé, acquistano una funzione macrotestuale dalla loro disposizione: si faccia caso al ruolo distensivo, o 'catalitico' ⁽⁵⁹⁾, dei brevi Frammenti XLIV, XLVI e XLVIII in un frangente della raccolta in cui è altissima la tensione di componimenti lunghi e contrastati come XLIII, XLV, XLVII, XLIX e L. Accade, inoltre, che le liriche brevi, idilliche o pensosamente epigrammatiche, si affrontino a due a due: così avviene tra XL e XLI, LVII e LVIII, LXIV e LXV (due madrigali, questi ultimi,

⁽⁵⁵⁾ P. GIOVANNETTI, *Clemente Rebora*, in «Belfagor», XLII, 4, luglio 1987, pp. 410-411.

⁽⁵⁶⁾ Costituiscono un trittico (riprendo ancora una proposta di Giovannetti), anche i Frammenti XVIII-XIX-XX.

⁽⁵⁷⁾ G. MUSSINI, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo*, cit., pp. 474-476.

⁽⁵⁸⁾ Lettera a Monteverdi del 28 marzo 1913.

⁽⁵⁹⁾ Applico impropriamente una definizione coniata da Roland Barthes per l'analisi del racconto (*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 7-46).

come già vide Fortini). C'è, e non potrebbe essere altrimenti, un testo di poetica dedicato allocutivamente alla poesia (XLIX); così come s'incontrano Frammenti che fungono, almeno in parte, da richiamo metatestuale, e parlano del ruolo della poesia (XXXIX 1-6: «Venga chi non ha gioia a ritrovare / Questa voce che mia / Par soltanto e di sogno: / Ma ciò ch'essa non dice, / Ognun, s'entri a cantare, / L'intenderà secondo suo bisogno»; I 30-35; LXXII 11-22).

Non è da sottovalutare, in questo articolato sistema, il ruolo dei connettori intertestuali, specie quando si trovano in testi consecutivi elementi lessicali che hanno soltanto due occorrenze nella raccolta. Qualche esempio. *Passione* lega significativamente i primi due Frammenti; l'associazione tra il verbo *combattere* e *faccende* (quattro occorrenze) si trova nei versi finali di II e di III; *treno* solo in LI e LII; l'aggettivo *dotto* solo in XXVII e XXVIII; *domande* (in uscita di verso) in XXXVIII e XXXIX; *schiavitù* solo in XXXV e XXXVI; *esangue* solo in LIV e LV; *rabbia-rabbie* (due occorrenze su tre) rispettivamente in XLIII e XLIV; *fantasia* (due occorrenze su tre) in XLIX e L; *solco*, in quattro delle cinque occorrenze, si trova appaiato in Frammenti consecutivi: VIII e IX (al singolare), XLIV e XLV (al plurale); lo stesso si dica di *vena*, cinque occorrenze di cui quattro distribuite in due coppie di Frammenti (LV-LVI, LXX-LXXI); senza contare che il participio *veggente*, anch'esso due sole occorrenze nella raccolta, si pone in luoghi ben significativi del libro reboriano, cioè all'inizio (Frammento I: «veggente / Passione del mondo») e alla fine (Frammento LXXI: «veggente oblio»); e si noti ancora il nesso *lucendo-lucente* (negli *incipit* di XII e XIII). Il contrasto tra due liriche può essere condensato a volte nel ribaltamento semantico dei lessemi: in XIII si celebra la *lucente verità* che in XIV viene sepolta: «... il gran funerale / Dei sogni e della luce» (sempre all'interno di questa coppia di testi, il *ciel sereno* di XIII si muta nei *cieli distrutti* di XIV – la *luce* torna poi a trionfare in XV). A volte la connessione è assicurata, oltre che da elementi lessicali-semantici, dal piano del significante o della struttura: con la condivisione dei rimanti (rima in – *ento* tra III e IV, in – *orno* tra VI e VII, in – *ezza* tra XIV e XV; la rima *fondo* : *mondo* ritorna da XX 3-4 a XXI 11-15; *speranza* in rima passa da XXXII 3 a XXXIII 9) o di partizioni strofiche (in V e VI combacia la lunghezza della strofetta di chiusura: 8 versi per entrambe, e in entrambe è portante la rima in – *ente*). Giusta l'indicazione per cui i connettori non vanno solo individuati, ma anche interpretati ⁽⁶⁰⁾, bi-

⁽⁶⁰⁾ «La fondamentale distinzione tra connessioni di equivalenza e di trasformazione suggerisce che, per comprendere la sostanza del legame intertestuale, non basta

sognerà almeno citare il caso paradigmatico in cui la violenza del «suono che scoppia e si scaglia» (III) diventa nell'idillico Frammento IV un dolce «suono di vaghissime forme» (si converte nei due testi anche il ruolo del vento, che da turbinoso in III diviene in IV un benefico refo: quel «vortice fresco di gemme» che è però subito sottratto all'idillio dal «vortice... della lotta» di Frammento V). Fattore importante di unità è anche il lessico musicale impiegato costantemente e in luoghi nodali dei Frammenti, come ha notato Antonio Girardi: «il libro [...] si apre all'insegna della musica e ad essa ritorna circolarmente nella pagina conclusiva [...]: questi vocaboli dell'esordio e del congedo risulteranno la cornice di tutto il lessico musicale che lo percorre da cima a fondo» ⁽⁶¹⁾.

Infine, come ultima prova della consistenza poetica dei *Frammenti*, vanno citate le palinodie, la più netta delle quali è quella che riguarda il tema della pioggia: stanco fenomeno naturale nei Frammenti XIV e XLV, correlativo della monotonia della vita e dell'ignavia degli uomini, acquista invece in LXIX la forza morale di un evento catartico, che sconvolge la città in una specie di rinnovato diluvio universale. La violenza vendicativa della pioggia di Frammento LXIX trova piena motivazione solo in riferimento ai precedenti di XIV e XLV (e questo è anche un segnale della progressione del significato nel corso della raccolta), dove il fenomeno aveva già in sé una profonda valenza morale, ignorata o trascurata tuttavia dagli uomini: in XIV «l'ora c'ha trattenuto il respiro» non viene avvertita dalla città che prosegue incurante nei suoi traffici in una pretesa di autonomia («Scivola il vortice umano / Vibra chiuso il lavoro»), allo stesso modo in cui, in Frammento XLV, «l'ora ammonitrice / L'ansiosa città non avverte». Questo atteggiamento superbo dell'uomo moderno, incapace di porgere ascolto alla coscienza e alla voce del soprannaturale, spiega la straripante forza della «pioggia feroce» in Frammento LXIX, che si avventa biblicamente vendicativa sulla città.

circoscrivere un punto in comune tra due o più testi, ma è necessario interpretare quei nessi in relazione al senso e all'insieme» (N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 100).

⁽⁶¹⁾ A. GIRARDI, *Rebora, Leopardi e la musica*, in *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 110-111. Dallo studio di Girardi ha preso le mosse un ulteriore approfondimento sul lessico musicale dei *Frammenti*, presentato a questo convegno da Barbara Venturi.

GIANFRANCA LAVEZZI

IL «LUCIDO VERSO» DI CLEMENTE REBORA. ANNOTAZIONI METRICHE

Nella tradizione lirica italiana precedente i *Frammenti lirici*, nessun verso è accompagnato dal luminoso latinismo *lucido*: le concordanze elettroniche ⁽¹⁾ ci dicono però che è «lucido com'astro» il canto dell'usignolo in uno dei *Canti di Castelvecchio* (*L'usignolo e i suoi rivali*, v. 15), è *lucido* il cantico del Sole in *Il dolce grappolo*, v. 8 (*Isotteo*) e, soprattutto, il canto del poeta in *La Chimera, Le belle*, v. 39. D'Annunzio, dunque, sembra affacciarsi anche in quello che è il primo dei due «frammenti» reboriani metapoetici, il celebre XLIX (*O poesia, nel lucido verso*); per l'altro, l'ultimo della raccolta (LXXII), già Mussini e Lanza (i due studiosi che hanno affrontato in modo più ampio il tema del rapporto Rebora-D'Annunzio) rimandano a *Le stirpi canore* ⁽²⁾. È un rimando opportuno, da approfondire, come poi vedremo.

Osserviamo dunque innanzi tutto il frammento XLIX, di cui propongo in primo luogo un'analisi formale, che parte da quella condotta da Mengaldo ⁽³⁾ – ma ampliandola e cambiandone in parte la prospettiva: è costituito da un'unica strofa di 34 versi, dal senario al verso di 13 sillabe. La pausa sintattica più forte (punto e virgola), alla fine del v. 19, divide la poesia in due blocchi sintattici e anche semantici. L'iterazione, variata, del vocativo scandisce i vv. 1 (*O poesia, nel lucido verso*), 6

⁽¹⁾ Cfr. LIZ - *Letteratura Italiana Zanichelli* (versione 4.00), 2000.

⁽²⁾ Cfr. G. MUSSINI, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo in Clemente Rebora (da un'indagine sulle fonti)*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 493-494; F. LANZA, *Rebora e D'Annunzio*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea. Atti del Convegno (Rovereto, 3-5 ottobre 1991)*, a cura di G. BESCHIN, G. DE SANTI & E. GRANDESSO, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 129.

⁽³⁾ Cfr. P.V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 385-388.

(o *poesia, nel livido verso*), 11 (o *poesia nel verso inviolabile*), che così tripartiscono questo primo blocco di versi (vv. 1-19):

- 1) vv. 1-5: un verso + quattro versi con lo stesso schema (pronome relativo soggetto + complemento oggetto + complemento di specificazione / di luogo + verbo); il verbo ha sempre sia la sillaba tonica che quella atona in *a*;
- 2) vv. 6-10: un verso + quattro versi con lo stesso schema che allinea pronome relativo soggetto + verbo + complemento oggetto (trisillabo piano) + complemento di specificazione (nei primi due versi) oppure complemento di luogo + complemento di specificazione (negli altri due versi). Fortemente legati sul piano fonico sono i verbi (*SguaZZa*, *SpeZZa*, *SchiZZA*, *StriZZA*), ed evidenti le corrispondenze fonico strutturali sia ai vv. 7-8 (*funGHlglia* d'autunno, *GHlaccioli* d'inverno) sia ai vv. 9-10 (*nell'Occhio* del ciElo, *sul cuOr* della tErra);
- 3) vv. 11-19: un verso (vocativa) + un verso (principale) + sette versi, che hanno una struttura sintattica trasversale, poggiata su ripetuti *enjambement* a legare i complementi di luogo (*nel labile / gesto ... nell'aria / senza respiro ... nel varco / indefinito e deserto*), che si stabilizza e si ferma nella simmetria dei due complementi di specificazione (v. 17 e v. 19).

Il metro segue questa partizione:

- 1) un endecasillabo + due endecasillabi + due versi di 13 sillabe (o 12 posizioni);
- 2) un endecasillabo + due novenari dattilici + due dodecasillabi dattilici;
- 3) un endecasillabo + due novenari dattilici + tre ottonari dattilici + un senario + un ottonario accentato su 2^a, 4^a, 7^a + un settenario.

È evidente il passaggio dall'andamento simmetrico delle prime due parti al tessuto metrico molto più mosso della terza, a confermare il passaggio dell'impianto strutturale da un equilibrio orizzontale (unità versali compiute «riprodotte» in una serie) a uno verticale (iterazioni evidenziabili superando il limite di fine verso). L'andamento circolare della terza parte è enfatizzato dalla ripresa in rima di *poesia* in *fantasia* (primo e ultimo verso), con richiami atoni in *aria* (v. 14), *orgia* e *piacere* (v. 18).

La forma segue e rafforza lo svolgimento tematico: nelle prime due parti la poesia offre immagini rispettivamente di gioia (vv. 1-5) e di dolore (vv. 6-10), nell'uno e nell'altro caso nette, precise (di qui la strut-

tura iterata e simmetrica), mentre nella terza le immagini sono connotate da incertezza e smarrimento (vv. 11-19), assecondati dal metro con una varietà «disordinata» di misure.

Consideriamo ora il secondo blocco, costituito dai vv. 20-34, riuniti in un unico periodo segnato da molti parallelismi, evidenti e meno, che ne suggeriscono una tripartizione:

- 1) vv. 20-23: alla temporale del v. 20 seguono tre versi, ciascuno dei quali consta di un complemento di luogo (*sulla cagnara / malizia / tristezza*) + una relativa;
- 2) vv. 24-30: alla principale (v. 24) seguono tre coordinate alla principale tramite l'avversativa *ma* (v. 25, v. 27, v. 29), accompagnate le prime due da una relativa e la terza da un complemento di specificazione. I sostantivi *cagnara*, *malizia*, *certezza* sono in serie verticale ai vv. 21, 22, 23 e in sequenza orizzontale al v. 24; i vv. 25, 27 e 29 riprendono di nuovo verticalmente (ma a fine verso) i tre termini, capovolgendo però semanticamente i primi due: *fanfara*, *letizia*, *certezza*.
- 3) vv. 31-34: sono introdotti dal vocativo *o poesia* (con ripresa dai vv. 1, 6, 11) cui segue un andamento binario iterato: *sterco / fiori; terror della vita / presenza di Dio; morta / rinata; cittadina del mondo* [= libera] / *catenata*.

La sequenza metrica è la seguente: un novenario dattilico (v. 20) + quattro endecasillabi (vv. 21-24) + sei senari con iterato ritmo dattilico (vv. 25-30) + un endecasillabo (v. 31) + un doppio senario (v. 32) + un senario (v. 33) + un endecasillabo (v. 34). Ha rilievo soprattutto il passaggio dalla *gravitas* dei quattro endecasillabi tematicamente negativi (vv. 21-24) alla «tripudiante» serie dattilica dei sei senari (vv. 25-30), legata al tema «della poesia liberamente utopica» ⁽⁴⁾.

Non mi soffermo sulla straordinaria rilevanza tematica di questa poesia, e mi limito a ricordare una sintetica quanto calzante osservazione di Mengaldo ⁽⁵⁾:

non conosco altro testo che come questo affermi con tale forza la natura tutta terrestre e mondana, fatta di fango come Adamo, della poesia [...]. Di più: la poesia-pesantezza può farsi fanfara-leggerezza e «indicare il cammino», solo a patto che si trascini dietro lo sterco che la imbratta, le catene mondane che la legano.

Un testo fondamentale, dunque, al quale Rebora dedica una particolare attenzione formale: adotta innanzi tutto la forma «libera», molto

⁽⁴⁾ *Ivi*, p. 386.

⁽⁵⁾ *Ibidem*.

più duttile evidentemente del sonetto o della quartina o di altra forma tradizionale, e la costruisce con un calibratissimo disegno strutturale – come abbiamo visto – fondato su iterazioni e parallelismi, spesso antonimici (come sono antonimici lo *sterco* e i *fiori*, ipotiposi della sua poesia di fortissimo impatto figurativo e concettuale).

L'iterazione e il parallelismo sono componenti fondamentali dello stile dei *Frammenti* (e qui è d'obbligo il rimando al saggio di Fernando Bandini sul linguaggio reboriano che, apparso quarant'anni fa, nel primo dei «Quaderni del circolo filologico linguistico padovano», rimane una voce fondamentale della bibliografia critica del poeta ⁽⁶⁾) ma – almeno così mi pare – mai assumono un valore strutturante tanto forte come in questo e nell'altro frammento metapoetico, quello conclusivo della raccolta, dove in filigrana traspaiono con una certa nitidezza (come accennato e come vedremo) *Le stirpi canore*, cioè uno dei due testi metapoetici dell'*Alcyone*, ovviamente appartenenti al manipolo delle strofe lunghe (l'altro testo metapoetico di *Alcyone* è *L'onda*, che si configura addirittura come la lode della strofe lunga).

Come è notissimo, la strofe lunga rappresenta la più vera e feconda innovazione metrica di D'Annunzio, che certo aveva guardato anche alla canzone libera leopardiana, la quale a sua volta – come pure sappiamo – rappresenta il modello primo della forma libera di molti dei *Frammenti lirici*. Nelle strofe lunghe alcionie i parallelismi (sintattici, rimici, assonantici) costituiscono una trama solidissima e raffinata e in certo senso sostitutiva della regolarità delle misure.

Ma sul parallelismo, marcato e iterato (affidato soprattutto alle serie di relative), si fonda anche la prima lirica di *Alcyone* in ordine di composizione, il *Ditirambo III* (1900), che metricamente si configura come l'individuo più eccentrico della raccolta per il massiccio impiego di versi lunghi: 39, su un totale di 102 versi (numero che contrassegna anche l'*Onda*, cioè appunto la lirica emblematica della libertà metrica della strofe lunga).

Per quanto riguarda i versi lunghi, notiamo che nel frammento XLIX sono presenti due versi di 13 sillabe: questo tipo di verso ha solo altre due occorrenze nei *Frammenti*, dove è superato in lunghezza soltanto dal doppio settenario (che a sua volta ha quattro occorrenze). Inoltre, lo stesso frammento XLIX è scandito dal ricorrere del vocativo «O

⁽⁶⁾ F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 3-35. Sulla metrica dei *Frammenti lirici* è importante il saggio di P. GIOVANNETTI, *I «Frammenti lirici» di Clemente Rebora: questioni metriche*, in «Autografo», III, 8, 1986, pp. 11-35.

poesia»; il sonoro *incipit* del *Ditirambo III*, pure vocativo («O grande Estate, delizia grande tra l'alpe e il mare»), è ripreso all'inizio della terza strofa («O Estate, Estate ardente»). Il suono chiaro della vocale *a*, spesso tonica, domina timbricamente l'esordio del *Ditirambo*:

O grande Estate, delizia grande tra l'alpe e il mare,
tra così candidi marmi ed acque così soavi

così come il «lucido» verso di Rebora *esAlta, assAlta, divAmpa, conflAgra* (sempre in fine di verso, quindi in forte rilievo). Se Rebora pone la lode della poesia sotto l'insegna della contraddizione e dell'ossimoro, D'Annunzio loda l'Estate, «cercandola e trovandola in tutti gli aspetti della natura, dal più grande al più piccolo, dal più vicino al più lontano» come «creatura una e molteplice, armoniosa e violenta, odorosa e sensuale» (7).

Ma il *Ditirambo III* sembra ben presente alla memoria di Rebora anche nel frammento XVII, forse il più «dannunziano» dei *Frammenti lirici* (8); ai riscontri rilevati da Mussini possiamo credo aggiungere un rimando appunto al *Ditirambo III*: là D'Annunzio vagheggiava un amplesso fra il poeta e l'Estate (v. 95 e sgg.: «in mille laudi / ti loderò se m'esaudi, se soffri che un mortal ti domi, / che in carne io ti veda, / ch'io mortal ti goda sul letto dell'immensa spiaggia»), qui (v. 8 e sgg.) «[...] il sol maschio sfuriava / sulla terra supina / nel grande amplesso caldo». Alla personificazione alcionia dell'Estate corrisponde in Rebora un'antropomorfizzazione del paesaggio: «dalle coscie dei monti / al gran seno dei piani, / dalla testa dei borghi / ai nervi delle strade / [...] ebbra l'ora si stordiva» (v. 16 e sgg.).

Ancora qualche osservazione minuta: il verso è *lucido, livido, inviolabile* (in perfetta rima sdrucchiola con *labile*, v. 13): l'insistenza e il lavoro di ricamo fonico sulla sdrucchiola rimandano in primo luogo ovviamente a D'Annunzio. Le sdrucchiole sono frequenti nei *Frammenti*, talvolta a due o perfino tre per verso, e soprattutto nella parte finale del libro; ecco qualche esempio di proparossitone ravvicinate (rispettivamente: tre nello stesso verso, due contigue, due nello stesso verso e legate fonicamente):

LI 1: *Sibila scivola livido il treno*
LXVIII 41: *osannano o impiccano al cenno dell'Utile*

(7) Cfr. F. RONCORONI nell'edizione di *Alcyone* da lui commentata (Milano, Mondadori, 1982, p. 466).

(8) Cfr. G. MUSSINI, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo...*, cit., p. 483.

- IX 7: *ineffabile palpita gioconda*
 XVII 11: *E con turgidi muscoli; 50-51: Ma rotolarono sillabe, / ma ragionarono il mondo*
 XXIX 14: *rinnova le estasi libere*
 XXXVI 10: *i muri abbassano palpebre*
 XLV 49: *e lo spirito logoro*
 LXI 9: *e lo spirito fulgido balza;*
 LXX 30: *guatano addentano*
 LXX 50: *in infinita voragine tûrbina;*
 LXI 24: *e libeRO io sORgo con ROridi sguardi*

Il frammento LXI presenta anche una sequenza verticale di sdruciole (vv. 20-22: «nell'*anima* raccolta / un *avido* silenzio / un *prorompe* pieno») e una parola bisdrucciola (v. 17): «*ment*re più fosca *disc*ende, le nubi / *mè*ditano saette e luce». Un'altra bisdrucciola è nel frammento LXVII, v. 14: *rigurgitano*.

Se la bisdrucciola non poteva non essere sentita come virtuosismo di ascendenza dannunziana (è, ad esempio, per quattro volte in fine di verso nel *Ditirambo I*: *verberano*, *svèntolano*, *liberano*, *palpitano*) ⁽⁹⁾, reca pure una firma dannunziana forse anche la predilezione di Rebora per gli avverbi in *-mente*, molto frequenti soprattutto in *Maia* e *Alcyone*; e non è rara anche la coincidenza avverbio-verso, sempre in *Maia* o nella metrica libera alcionia (ditirambi e strofe lunghe). Ricordiamo in particolare *infaticabilmente* (*Le ore marine*, v. 49), avverbio emblematico dell'*artifex* instancabile, e il quasi mimetico *dismisuratamente* (*Laus vitae*, v. 18.297) ⁽¹⁰⁾. Non a caso è proprio in D'Annunzio che Mengaldo vede realizzata l'«ultima incarnazione preziosa» dell'aspetto «polisillabico» della lingua poetica italiana ⁽¹¹⁾.

Nei *Frammenti lirici*, gli avverbi in *-mente* sono, in tutto, diciassette, talvolta due per poesia: XXV 7 (*miserabilmente*; il più lungo: sei sillabe) e 24 (*incertamente*); XXVII 21 (*arcanamente*) e 23 (*paurosamente*; all'ultimo verso); LXIII 4 (*vestigio / immoBilmente* BIgio: rilevato fonicamente) e 75 (*inutilmente*). Anche uscendo dall'ambito degli

⁽⁹⁾ Ai vv. 337, 341, 450, 453. Si noti anche che *verberano* è in un verso aggiunto in un secondo tempo e *svèntolano* subentra a una sdrucciola semplice (*ondeggiano*): cfr. G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. GIBELLINI, Milano, Mondadori, 1988 (Edizione Nazionale delle opere di Gabriele D'Annunzio, 7), p. 62.

⁽¹⁰⁾ E ancora: *voluttuosamente* (*Laus vitae*, v. 15.372), *impetuosamente* (*Ditirambo I*, v. 82), *amorosamente* (*Ditirambo III*, v. 24), *acutamente* (*Ditirambo IV*, v. 387), *furtivamente* (*L'Ippocampo*, v. 3), *assiduamente* (*Il Novilunio*, v. 50).

⁽¹¹⁾ Cfr. P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 80.

avverbi, spesso le scelte lessicali di Rebora sono marcatamente polisillabiche: pensiamo al lento *incipit* del frammento XV (*Lontanissimo arpeggia il tramontare*) o a due versi come XXIV 18 (*e argomentando, tacito m'avvio;*) e LXX 57 (*Fra incomprensioni immutabili*).

Torniamo ora al frammento LXXII, di cui – come anticipato sopra – già Mussini ha rilevato la vicinanza alle *Stirpi canore*, sottolineandone però

la subordinazione della parola alla cosa. Anche la definizione su una linea binaria della poesia («Il mio verso...», «Il mio canto...»), riprendendo quella – pure binaria – di D'Annunzio («I miei carmi...», «Le mie parole...»), intende rovesciarne i termini «ideologici», sino alla completa eresia finale, dove il «lettore fraterno» è addirittura invitato a *consentire* al «breve suono» del poeta, più che mai anonimo artigiano al servizio della storia ⁽¹²⁾.

Non dimentichiamo cioè che in D'Annunzio il soggetto è *I miei carmi*, poi *le mie parole*, e tutta la serie di *altri* e *altre* si riferisce ai carmi e alle parole; nelle prime due strofe di Rebora il soggetto del primo verso è *io*, quello dei quattro versi seguenti è *altri*, con valore pronomiale (nel senso cioè di «altre persone») ⁽¹³⁾.

L'esame ravvicinato della poesia consente di aggiungere qualche osservazione: due strofe di cinque versi (un ottonario + quattro settenari) sono seguite da tre quartine di ottonari; dei 14 ottonari complessivi, 11 hanno lo stesso ritmo, con accenti di 3^a e di 7^a; un vistoso scarto nel ritmo contraddistingue il verso finale di ciascuna delle tre quartine (vv. 14, 18, 22), dove è fortemente accentata la 4^a sillaba. Tutti e tre questi ottonari sono introdotti dalla congiunzione *e* (*ed* nel primo caso),

⁽¹²⁾ G. MUSSINI, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo...*, cit., p. 494. Cfr. anche F. LANZA, *Rebora e D'Annunzio*, cit., p. 129: «la struttura strofica del frammento LXXII [...] appare ricalcato su *Alcyone* [...] mentre invece, al di là della vistosa anafora pronomiale che lo avvicina alle *Stirpi canore* dannunziane (dove *altri* resta aggettivo e gemina una sequenza di predicati) delinea una poetica operativa che lungi dall'esaltare l'artiere nella sua privilegiata officina esclude il seminatore dalla raccolta ed invita gli altri a coglierne i frutti, a continuarne l'opera «nel breve suono / che fa chicco dell'immenso», a capire il senso della vita comunitaria. *E consentire ti giovi*: sarà questo passaggio dall'egoismo alla fraternità, quest'allocuzione diretta al lettore, a suggellare il testo reboriano in una precisa direzione etica che mira oltre la stessa poesia».

⁽¹³⁾ M. GIANCOTTI, nel saggio *Commentare Rebora* (in questo stesso volume) rimanda qui a Whitman piuttosto che a D'Annunzio. E sui rapporti tra Rebora e Whitman cfr. *passim* l'edizione dei *Frammenti lirici* a cura dello stesso Giancotti e di Gianni Mussini, con la collaborazione di Matteo Munaretto, attualmente in corso di stampa per l'editore Interlinea di Novara.

preceduti da un verso che termina con i due punti – quindi sintatticamente isolati – e coincidono con grumi semantici di particolare rilievo: al v. 14, l'inadeguatezza del proprio verso, dannunzianamente definito *istrumento* (cfr. «il pino [...] il mirto [...] il ginepro [...] *stromenti* diversi sotto innumerevoli dita», nella *Pioggia nel pineto*); al v. 18, il vitalismo (il canto del poeta *domandava la vita*); al v. 22, il fraterno *consentire* del lettore e dell'autore.

L'insegnamento metrico di D'Annunzio è forte, dunque, ma più – parrebbe – sul piano della struttura del componimento e della massa sillabica, meno sul piano del ritmo, che ha invece cifre peculiari, «aspre» e «irte». Per citarne solo una, potrei indicare l'accento ribattuto, allargato a una contiguità anche di tre o addirittura quattro accenti, senza però dimenticare che il contraccento è autorizzato dalla tradizione, la più alta: si pensi ad esempio che nel *Canzoniere* petrarchesco gli endecasillabi con *ictus* contigui costituiscono il 32,3% del totale ⁽¹⁴⁾.

Vediamo alcune delle molte occorrenze di questo ritmema nei *Frammenti lirici*, a partire dal verso d'esordio della raccolta, dove l'accento ribattuto è provocato e rafforzato insieme dall'apocope:

I 1: *L'eguAl vIta diversa urge intorno*

VI 23: *e immemore di mE Epico armeggio* (accento ribattuto e dialefe)

XXII 1: *Non È piÙ sU di un palmo*

XXXIX 19: *viEn quA tU, poesia maledetta*

XLV 60-63: *alle vetrine chiedo cOsa^Io sIa, / fin che di vIa^in vIa / dove è mEn lUce svoltando*

XI 1-4: *O carro vuoto sul binario morto, / ecco per te la merce rude d'urti / e tonfi. Gravidò ora pesi / sui TEIai TEsi* ⁽¹⁵⁾.

Il frammento XI è uno degli ultimi ad essere stati composti: è in testa a un piccolo gruppo di quattro (il quarto è *O poesia, nel lucido verso*) che il poeta manda ad Angelo Monteverdi il 22 febbraio 1913 con una lettera molto interessante: «[i miei versi] hanno ancor bisogno qua e là di lima, ma è specialmente nella ricchezza interiore del ritmo (ritmo idea-suono) ch'io richiamo la tua attenzione benevola: ritmo non sempre superficialmente gustabile» ⁽¹⁶⁾.

⁽¹⁴⁾ Cfr. M. PRALORAN, *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, 2003, p. 160.

⁽¹⁵⁾ Altri esempi: II 36 (*perchÈ sI dUro t'incrostiti*); VI 5 (*torpOr d'Attimi lascivi*); X 38 (*OhimÈ, lUce, ^Ove sei?*); XXX 9 (*ma piÙ Io non ti vedo, stella mia*); XL 14 (*che nel cuore / mIo fu sOle*); LXII 26 (*il lavoro di Dio / gridAnd^Io, Io, Io! -*).

⁽¹⁶⁾ Cfr. *Epistolario di Clemente Rebora*, I. 1893-1928. *L'anima del poeta*, a cura di C. GIOVANNINI, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2004, pp. 173-177 (la citazione è a p. 176).

Rilevante anche quanto Rebora scrive a Lavinia Mazzucchetti il 21 maggio 1913, inviandole le bozze del libretto dei *Frammenti*: «Mi permetta soltanto di indicare al Suo gusto i tentativi *ritmici* e la sensibilità delle parole *simpatiche* o assonanti [...] ch'io cercai con maggior spontaneità gioiosa negli ultimi frammenti» (17).

Forse anche alla frequente contiguità di accenti voleva alludere Renato Serra quando, nella sua breve quanto celebre menzione di Rebora (18), notava nei *Frammenti* «come una martellatura potente» ma «sopra una materia pigra; perché tutto il resto, lingua immagini sensi, ricade nella solita banalità lambiccata e informe dell'uso»; ci lasceremmo forse ingannare da una *lectio faciliior* se collegassimo la «martellatura» al frammento XXXII (*Mentre scalpello in rintronata usanza / a colpo a colpo il tramite dei giorni*), un sonetto di endecasillabi tutti con accento principale di quarta, quindi veramente «martellati». La definizione serriana mi pare piuttosto omologa a quanto più precisamente scrive Monteverdi nella recensione al libro apparsa su «La Voce», 13 aprile 1914 (19):

Sin dal primo verso si sente che *L'egual vita diversa urge intorno*. E quest'endecasillabo aspro, irto d'accenti, rotto dalla violenza dell'iato, quest'endecasillabo stupendo per la rara forza espressiva bene s'imprime, annunziatore, nel cominciamento stesso del libro.

Contini parlerà poi di «ritmo incalzante e serratissimo, dove rime, assonanze, allitterazioni, onomatopée, grumi di misure tradizionali (al limite dell'endecasillabo) non consistono autonomi oltre la loro estemporanea funzione complessiva» (20) e conierà anche la singolare definizione di «onomatopée psicologica» (21), cioè – spiega molto bene Giuseppe Nava (22) – la «tendenza di Rebora a riprodurre fonicamente, attraverso una serie di allitterazioni, paronomasie e ritmi incalzanti, situazioni di grande tensione fisica e insieme morale», così che l'incalza-

(17) Ivi, p. 199.

(18) Cfr. *Le lettere*, sezione III, *Versi*: ora in R. SERRA, *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di M. ISNENGHI, Torino, Einaudi, 1974, p. 420.

(19) La recensione è riprodotta in S. RAMAT, *I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 56-62 (la citazione è a p. 57).

(20) Cfr. la scheda dedicata a Rebora in G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 705.

(21) Cfr. G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 7 (il saggio apparve per la prima volta, con titolo diverso, in «Letteratura», 4, ottobre 1937).

(22) G. NAVA, *La lingua di Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., p. 47 e p. 49.

re del ritmo rispecchia la «tensione etico-esistenziale» e risente «degli ingorghi, delle difficoltà che essa incontra nel suo fluire».

Proprio la «martellatura» di Serra è ricordata da Montale in uno dei pochissimi luoghi in cui si occupa di Rebora: un articolo del 1957, in occasione della morte ⁽²³⁾. Prima di allora lo aveva solo citato di sfuggita, e solo tre volte, nei lontani anni 1927 e 1928: la prima, in *Venti dal Parnaso* (un articolo consegnato all'«Ambrosiano», ma non pubblicato), insieme a Corazzini e Palazzeschi, per il suo [di Rebora] «temperato versilibrismo» ⁽²⁴⁾; la seconda, il 29 gennaio 1928 sulla «Fiera Letteraria», in relazione a *Poeti Novecento*, un'antologia di testi presentati al Concorso di poesia promosso da Mondadori l'anno precedente, dal quale concorso non sembra a Montale che «debba uscire segnalato un libro che per genuinità lirica, modernità e significato valga *L'incendiario* di Palazzeschi, *Trieste e una donna* di Saba, *Il porto sepolto* di Ungaretti, i *Frammenti lirici* di Rebora» ⁽²⁵⁾; infine, il 1° aprile del '28, recensendo sulla «Fiera letteraria» un libro di versi uscito per le Edizioni di Solaria (Giovanni Titta Rosa, *Le Feste delle Stagioni*), Montale accomuna Rebora a Boine per il «tormento etico» ⁽²⁶⁾.

Segue un lunghissimo silenzio, interrotto solo una volta, appunto con l'articolo che il «Corriere della Sera» chiese al poeta all'arrivo della notizia della morte di Rebora e che apparve sul quotidiano il 2 novembre 1957, cioè il giorno successivo. Il pezzo giornalistico venne ristampato ben quattro volte, in varie sedi, dal 1957 al 1976 ⁽²⁷⁾, del tutto identico (senza che, cioè, Montale sentisse mai la necessità di tornare sull'argomento, per allargare i confini di quello che era pur sempre un articolo di quotidiano scritto in fretta in occasione della morte dello scrittore).

Non possiamo a questo punto non accennare alla *querelle* dei rapporti *Frammenti-Ossi di seppia*, in particolare al provocatorio saggio di Patrizia Valduga *Né ossi né seppie* ⁽²⁸⁾, da cui vennero tratte le due ras-

⁽²³⁾ *Clemente Rebora si è spento a Domodossola*, in «Corriere della Sera», 2 novembre 1957.

⁽²⁴⁾ Dell'articolo ci è conservato il dattiloscritto, datato «febbraio 1927», ora edito in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, t. II, pp. 3098-3103 (la citazione è a p. 3101).

⁽²⁵⁾ Cfr. E. MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., t. I, pp. 269-270.

⁽²⁶⁾ *Ivi*, p. 278.

⁽²⁷⁾ Nel 1976 venne incluso da Montale in *Sulla poesia* (a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori); lo si veda ora in *Il secondo mestiere*, cit., t. II, pp. 2090-2092 (a p. 3294 l'elenco delle ristampe).

⁽²⁸⁾ Nel numero monografico della rivista bresciana «Psychopathologia» dedicato a *Clemente Rebora*, a cura di A. ERMENTINI & G. OLDANI, Brescia, Edizioni del Moretto, 1985, pp. 36-44.

segne di prestiti lessicali reboriani agli *Ossi* intitolate – ancor più provocatoriamente – *Plagi*, accolte nel primo e terzo numero della rivista «Poesia» (gennaio e marzo 1988). La questione meriterebbe di essere vagliata a fondo: l'impressione superficiale (e dunque da verificare nel dettaglio) che si ha scorrendo questi elenchi è duplice: che spesso il punto di partenza sia D'Annunzio, influente sia su Rebora che su Montale; ma, al contempo, che sia possibile trovare altri prestiti lessicali reboriani. Citerò solo un esempio: *ansietà* nella tradizione lirica antecedente ha sporadiche occorrenze, e mai in senso figurato, mentre nei *Frammenti* ritorna ben otto volte, una delle quali al v. 2 del nostro frammento XLIX: *l'ansietà di primavera*, particolarmente vicina – mi sembra – all'*ansietà del volto giallino del girasole* nel celebre osso *Portami il girasole* ⁽²⁹⁾.

Consideriamo ora brevemente i tre frammenti tematicamente legati alla pioggia, che Adele Dei inserisce, solo citandoli, nella sua rassegna della fortuna novecentesca della *Pioggia nel pineto* ⁽³⁰⁾: XIV, XLV, LXIX. Quest'ultimo inizia con cinque versi di ininterrotto ritmo dattilico (tipico dei ternari, senari, novenari della notissima poesia alcionia): «O pioggia feroce che lavi ai selciati / lordure e menzogne / nell'anime impure, / scarnifichi ad essi le rughe / e ai morti viventi, le rogne!». Nel frammento XIV, *O pioggia dei cieli distrutti*, i primi sedici versi potrebbero essere letti come un vero e proprio controcanto della *Pioggia nel pineto*: là il crepitio della pioggia nel pineto «dura / e varia nell'aria / secondo le fronde / più rade, men rade [...] E il pino / ha un suono, e il mirto / altro suono, e il ginepro / altro ancora, stromenti / diversi / sotto innumerevoli dita»; qui: «O pioggia dei cieli distrutti / che per le strade e gli alberi e i cortili / livida sciacqui uguale» (così come nel frammento XLV la pioggia «fila giù bieca», v. 2). Nella poesia dannunziana una sinfonia di suoni argentini prodotti da *stromenti diversi*, come in un allegro vivace; qui il basso cupo dei timpani e il suono inquietante dei sistri: «bussano i timpani cupi, / strisciano i sistri lisci» (con rimandi e «inciampi» fonici marcati).

Là «tutta la vita è in noi fresca / aulente» (vv. 102-103) e piove sulla «favola bella», mentre qui la pioggia «inton[a] il gran funerale / dei sogni e della luce», cioè Rebora sembra celebrare «la liquidazione delle facili speranze individualistiche» ⁽³¹⁾. E ancora: là sono «goccioline e fo-

⁽²⁹⁾ E cfr. poi anche l'«*ansietà d'Oriente*» di Dora Markus, v. 13.

⁽³⁰⁾ *Un refrain per il Novecento. Ancora sulla fortuna della «Pioggia nel pineto»*, in «Paragone», LV, Terza serie, 51-52-53, febbraio-giugno 2004, p. 70 e n. 12.

⁽³¹⁾ Cfr. P. GIOVANNETTI, *Ritratti critici di contemporanei. Clemente Rebora*, in «Belfagor», XLII, 4, 1987, p. 409.

glie lontane» a parlare «parole più nuove», qui sono i «passi neri che han gocciolate e fango». Nella parte finale della poesia, Giovannetti ricorda come Rebora non tema di «sfiorare i toni dell'enfasi: *un'eletta dottrina, / un'immortale bellezza / uscirà dalla nostra rovina* [...]». È dunque alla risorsa del *volontarismo* che Rebora dovrà fare appello. Un volontarismo caparbio e intransigente, in grado di prevalere sui motivi depressivi e maledettistici propugnati altrove» ⁽³²⁾.

Anche Rebora, dunque, attraversa D'Annunzio – e lo si sapeva (anche se la questione attende un supplemento di indagine) – ma lo fa più alla maniera di Montale che di Gozzano ⁽³⁴⁾: sul piano metrico guarda con particolare attenzione al settore che individua subito, acutamente, come il più nuovo della poesia dannunziana (la strofe lunga e i ditirambi di *Alcyone*) e trae elementi che inserisce, facendoli «re-agire», nella sua particolare fisionomia metrico-ritmica. Sul piano del contenuto e dell'«ideologia», capovolge D'Annunzio, opponendogli un messaggio non individualistico ma collettivo (si ricordi in particolare l'ultimo frammento), e fortemente volontaristico (come unanimemente riconosciuto dalla critica): un messaggio dunque che a sua volta richiede, proprio come quello dannunziano, un tono alto e sostenuto, perché deve sostenere stilisticamente quello che il poeta sa e vuole. «Ambizione preliminare dell'autore è – ha scritto Giovannetti ⁽³⁴⁾ – la ricerca di una saldatura fra io e mondo tale da sostenere una visione *totale*, unitaria della realtà: una visione che deve trionfare sulla frantumazione e la degradazione dell'esperienza».

Ora: se il rapporto di D'Annunzio con il mondo è di totale sintonia (mira anzi alla fusione panica), e in Rebora è volontaristico (vuole raggiungere tale sintonia), in Montale il rapporto con il mondo è a priori disarmonico e contrastivo: Montale potrà solo dire quello che *non sappiamo*, quel che *non vogliamo*; non ha un messaggio positivo da comunicare al lettore, e dunque il suo tono è fermo e scandito ma non sostenuto: ne consegue che il serbatoio formale dannunziano è utilizzato in modo più raffinato e complesso ⁽³⁵⁾.

⁽³²⁾ *Ibidem*, p. 409.

⁽³³⁾ Anche Franco Fortini accenna, a proposito di Montale e Rebora, alla «singolare vicinanza nel modo di attraversare D'Annunzio» (*Frammenti lirici*, in *Letteratura Italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa. *Le opere*, IV. *Il Novecento*, t. I. *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, p. 262).

⁽³⁴⁾ P. GIOVANNETTI, *Ritratti critici di contemporanei. Clemente Rebora*, cit., p. 405.

⁽³⁵⁾ È ovvio e sottinteso il rimando ai fondamentali saggi di Mengaldo sull'argomento, in particolare a quelli raccolti nella prima *Tradizione del Novecento*, citata in nota 11.

C'è però un altro aspetto, importante, che accomuna l'attraversamento di D'Annunzio compiuto da Rebora e quello fatto da Montale: nel primo il messaggio è volontaristico e positivo, nel secondo solo negativo, ma entrambi sono mossi da una forte eticità e abnegazione: nell'ultimo frammento Rebora chiede al lettore di *consentire* e a lui – non a sé – augura di udire il *chicco*, il senso del mondo; Montale non nell'ultimo ma nel primo degli *Ossi*, appunto *In limine*, augura al *tu* cui si rivolge, all'altro da sé – e non a se stesso – di trovare *la maglia rotta nella rete / che ci stringe*.

Ed è proprio qui, credo, in questa «anticipazione» reboriana, non appariscente ma certo di grande importanza, che va cercato il motivo della singolare parsimonia critica di Montale nei confronti di Rebora, e in particolare dei *Frammenti*, «liquidati» in due righe, con il richiamo alla «martellatura» di Serra, nel saggio del 1957, rimasto invariato negli anni, citato sopra. Un saggio che Giovanni Raboni, con un'ombra di raffinata perfidia, ha definito «esemplare per scaltra e sottile avarizia» ⁽³⁶⁾.

⁽³⁶⁾ Cfr. G. RABONI, *Modernità di Rebora*, ora in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di A. CORTELLESA, Milano, Garzanti, 2005, p. 27.

MATTEO MONTI

REMINISCENZE PASCOLIANE NELLA POESIA DI REBORA

Non sono molti gli anni che separano l'esordio letterario di Rebora dalla pubblicazione delle opere del Pascoli, eppure sembrano anni luce. Il lettore che infatti si disponga a porre a confronto i *Frammenti lirici* e la poesia pascoliana non può fare a meno di avvertire nettamente lo iato che ne divarica gli orizzonti culturali e le istanze estetiche sottese al processo compositivo. Senza dire che l'esperienza artistica di Rebora, sotto il profilo ideologico e della poetica, parrebbe addirittura rappresentare per molti aspetti una delle più decise antitesi storiche dell'esperienza pascoliana. Tuttavia, se è lecito, anzi opportuno riconoscere in Rebora tracce di antidannunzianesimo e persino di anticrepuscolarismo, non è d'altra parte possibile scorgervi ombra di antipascolismo alcuno, conscio o inconscio che sia.

Il fatto è che il giovane Rebora, come tanti altri poeti coevi e seriori, rimarrà semplicemente indifferente alle notazioni teorico-estetiche contenute nelle pagine del *Sabato* o del *Fanciullino*. Le stesse tecniche di linguaggio esperite nella sua prima raccolta ne testimoniano implicitamente l'estraneità a ogni culto pascoliano del particolare fenomenico, come pure a ogni forma di rappresentazione oggettivistica in genere. In effetti, già all'altezza degli anni in cui Rebora attende alle sue prime liriche, non costituisce più un'ipoteca accreditabile quella fiducia nel potere oggettivante della parola che era inconcussa nel positivismo del poeta romagnolo.

Stando così le cose, non sorprende affatto l'assenza pressoché totale di Pascoli fra i poeti menzionati da Rebora nel suo epistolario e in altre testimonianze. E d'altronde stupisce poco la mancanza di un effettivo influsso pascoliano sulle sue opere in versi, nessuna esclusa, al livello delle coordinate tematiche e delle strutture semantiche profonde. Com'è ben risaputo, sono altri i maestri cui il poeta dei *Frammenti*

preferirà rivolgersi sotto tali profili: Leopardi naturalmente, e in particolare Dante, il quale gli fornirà anche il modello etico di una poesia cristianamente concepita come *exemplum vitae* da elargire al lettore: un'esperienza morale, dunque, prima ancora che un'avventura conoscitiva.

Sennonché, giusta anche la cronologia, suona persino ovvia l'inclusione del Pascoli nel novero degli antecedenti «storici» più prossimi di Rebora, assieme a Carducci e a D'Annunzio. Difatti il suo nome ricorre piuttosto frequentemente nelle indagini sulle fonti della poesia reboriana, anche se invero chi ha creduto di poter rintracciare delle reminiscenze pascoliane in Rebora si è premunito solo di rado di accompagnarle a scrupolose e documentabili ricognizioni intertestuali; né si è preoccupato del resto, nei casi di tangenze sicure, di raffrontare il contesto semantico del luogo eletto a fonte.

Certo meno identificabili e in quantità più ridotta rispetto a quelle di altri autori, esistono sì tracce pascoliane nella poesia reboriana, ma, oltre a essere reperibili esclusivamente sul versante stilistico, si limitano alla prima stagione laica, concentrandosi specialmente nell'opera d'esordio. Solo qui è possibile riconoscere un debito non solo a livello di sparsi modi di linguaggio, di calchi occasionali e sporadici, ma anche più diffusamente, nella nervatura di un testo intero. È il caso dei Fr. XXX e XXIII, due fra i più distesi e armonici della raccolta. E, si badi, è il Pascoli dell'umilismo rusticano e delle campiture naturalistiche quello che Rebora ha in mente quando ne comporrà i versi.

Il Fr. XXX, molto breve, presenta una forma metrica chiusa: due quartine di endecasillabi con un monostico irrelato in chiusa; le rime sono alterne, ma con alcune irregolarità (assenza di rima, quasi rima, assonanza) che esemplificano bene l'insofferenza tipicamente reboriana d'ogni struttura esterna precostituita. Qui, più che altrove, l'eufonia ritmico-sintattica risulta omologa a un'autentica armonia tematica; con lirismo assorto il poeta contempla una stella e il passaggio di una nuvola che ne nasconde il brillio. Ecco integralmente il testo:

Leggiadro vien nell'onda della sera
un solitario palpito di stella:
a poco a poco una nube leggera
le chiude sorridendo la pupilla;

e mentre passa con veli e con piume,
nel grande azzurro tremule faville
nascono a sciami, nascono a ghirlande,
son nate in cento, sono nate in mille:

ma più non ti vedo, stella mia.

La descrizione estatica di questo placido paesaggio serale ricorda dappresso la delicata e cantabile tonalità di non pochi notturni *en plein air* di *Myrica*, specie di quelli in cui assistiamo alla manifestazione di fenomeni naturali catturati visivamente nel loro transito luminoso. L'eco pascoliana si espande su tutto il componimento ed è percepibile sia nel repertorio delle immagini sia nell'impianto lessicale, oltretutto nella popolaristica iteratività sintattica. Leggiamo ora qualche verso di *Myrica*:

Vedeste, al tocco suo, morte pupille!

[...]

a larghi fasci, a tremule scintille

(*Il miracolo*, 1 e 21)

vanno le stelle, tremolano l'onde.

Vedo stelle passare, onde passare:

un guizzo chiama, un palpito risponde

(*Mare*, 2-4)

Sopra la luna

che tacita sembra che chiami,

io vedo passare un velo, una

breve ombra, ma bianca, di sciami

(*La notte dei morti* III, 9-10)

Or v'è una piuma, che all'invito

del vento esita, palpita leggera

[...]

a onde il vento

piange nella campagna solitaria

(*Il nido*, 5-6; 13-14)

passano stelle e stelle in lenta corsa;

emerge dall'azzurro la grand'Orsa

(*Rammarico*, 5-6)

Seppure con lievi variazioni morfologiche di numero o di genere, sono parecchi i lessemi comuni a questi versi di Pascoli e al «frammento» lirico di Rebora: dagli aggettivi *tremulo*, *solitario*, *grande*, *leggero* (quest'ultimo disposto in punta al verso da entrambi gli autori), ai sostantivi *pupilla*, *stella*, *onda*, *palpito*, *velo*, *piuma*, *sciami*. In effetti, la quantità delle tangenze lessicali è tale da garantire l'azione di una memoria pascoliana senza margini di incertezza. Tuttavia, trattandosi di un lessico semanticamente poco connotato ⁽¹⁾, il contatto intertestuale

(¹) Ad eccezione però dell'aggettivo sostantivato *azzurro*: l'uso metonimico che Pascoli e Rebora ne fanno per designare un serotino cielo stellato non è affatto ovvio!

rivela una suggestione per così dire «atmosferica», che non va oltre il riecheggiamento della sensibilità iconografica pascoliana e della fenomenologia transitoria caratterizzante molta parte del paesaggismo di *Myrica*. I prelievi lessicali da *Myrica* sono adattati a un contesto denotativo dissimile rispetto a quello di provenienza. Inoltre, la stessa natura paradigmatica del rapporto tra il testo ricevente e la fonte, cioè somma e incrocio di derivazioni non da uno ma da più testi di uno stesso autore, lascerebbe supporre un'origine preconscia del meccanismo memoriale che presiede alla gestazione del breve componimento reboriano.

Spostando l'attenzione sul Fr. XXIII, è possibile esporre considerazioni parzialmente affini. Anche qui la memoria pascoliana non è episodica, ma interessa «atmosfericamente» l'intera superficie testuale. In tal caso, però, il legame con la fonte è di tipo sintagmatico: i prelievi, cioè, provengono non da più testi del Pascoli bensì da un unico, specifico componimento: *L'Avemaria*, nei *Primi poemetti*. Si tratta di una poesia di ambientazione agreste, in terza rima, divisa in tre movimenti (segnalati da numeri romani, come sovente in Pascoli), per un totale di 39 versi. Le differenze rispetto al testo reboriano in questione sono effettivamente molte e macroscopiche: dal genere del discorso (lirico in Rebora, narrativo in Pascoli) alla forma metrica, per tacere d'altro. Nondimeno, un esame comparativo rivela anche numerose congruenze, oltre alla comune ambientazione rustica: specialmente in campo lessicale e iconografico. Rebora riutilizza anzitutto il lessico percettivo del poemetto pascoliano, spesso variandone la morfologia. Ecco in che modo:

PASCOLI

REBORA

- | | |
|--|--|
| Sonò, di qua di là, l' <i>Avemaria</i> (v. 20) | → e va nell'aria un dir d' <i>avemmarie</i> (v. 11) ⁽²⁾ |
| col sussurrare della <i>ninnananna</i> (v. 28) | → alle pendici in <i>ninnananna</i> sale (v. 3) |

⁽²⁾ Va sottolineato qui l'impiego parallelo dell'elemento lessicale in posizione «forte» di fine verso, per il quale però Rebora potrebbe aver tenuto presenti anche altre occorrenze pascoliane; eccone qualcuna dai *Primi poemetti*, tranne la prima da *Myrica*: «Ma non scorrono più le avemarie» (*Il mistero*), «Babbo oggi non viene / se non al tocco dell'Avemaria» (*L'alba*), «e sentiva sonar l'Avemaria» (*L'asino*), «la lor chiesa sonò l'Avemaria» (*Italy*), ecc. Va altresì sottolineata la differente referenzialità cui si riferisce lo stesso lessema (variato però morfologicamente da Rebora): la campana in Pascoli, la preghiera nell'autore milanese. Cfr. però il verso reboriano con quello pascoliano de *I due alberi*: «viene col vento un canto di preghiera».

- de' pipistrelli per la costa *bruna* (v. 31) → con gli occhi chiari dall'imagin *bruna* (v. 10)
- un *parlottare* e uno scalpicciare (v. 34) ⁽³⁾ → quasi di bimbi un *parlottio* raccolto (v. 12)
- tra la confusa *romba* delle chiese (v. 35) → dal buio *rombo* profondo (v. 2)

Alle concordanze lessicali relative al dominio sensoriale se ne sommano altre, ma più sfumate, al livello delle immagini che informano lo scenario delle due poesie:

- E le vacche tornavano alle *stalle* (v. 17) → e fuma d'ombre il nido delle *stalle* (v. 5)
- e la *gente*, ciarlando per la via (v. 18) → Col moto egual delle tue *genti*, o valle (v. 1)
- Era nel *cielo* un pallido tinnito (v. 23) → filtra il *cielo* e sorveglia da una *cruna* (v. 16) ⁽⁴⁾
- Ora il *fuoco* accendeva ogni capanna (v. 26) → e in un guizzo anche il *fuoco* si spoglia (v. 15)
- e i *bimbi* sazi ricevea la cuna (v. 27) → quasi di *bimbi* un *parlottio* raccolto (v. 12)

In ultima analisi, va segnalata l'esistenza di un'analogia più nascosta fra i testi comparati. Entrambi i personaggi protagonisti (la madre di Viola e Rosa in Pascoli, l'io poetante in Rebora) sono ritratti *in limine*, vale a dire sulla soglia d'ingresso di un rustico ambiente interno, mentre compiono un atto percettivo. Ne *L'Avemaria* si legge: «La madre era sull'uscio», «il capoccio ella udì sul limitare»; e nel «frammento»: «Muto alla soglia / per l'umido giro dei monti / tendo lo sguardo e l'udito». Inutile osservare che anche qui, come nel caso del Fr. XXX, la fonte rimane scevra di ogni diretta responsabilità semantica verso il testo ricevente. I lessemi, le immagini e quant'altro attinge al poemetto di Pascoli, compreso il tono di umilismo georgico, non solo vengono riadattati entro un contesto espressivo e tematico affatto originale, ma sono anche rifunzionalizzati a una differente visione del mondo, come pure a un'opposta modalità di percezione e proiezione del reale. Difatti, se il Pascoli tende a individualizzare realisticamente gli oggetti i luo-

⁽³⁾ Cfr. anche il «*vocio* degli aratori» al v. 12.

⁽⁴⁾ La rima reboriana *bruna:cruna* potrebbe essere stata originata (in)consciamente dalla pascoliana *bruna:cuna*.

ghi i personaggi gli eventi che evoca sulla scena, il Reborà dei *Frammenti* inclinerà invece ad assolutizzarli, restituendoli all'esperienza interiore del soggetto lirico. Ne *L'Avemaria* i luoghi e le persone sono scrupolosamente nominati e perciò stesso risultano precisamente identificabili, oltre che dotati di uno statuto di concretezza: da un lato abbiamo gli antroponomi Rosa e Viola, dall'altro i toponimi Montebello, San Vito, Badia. Tutt'al contrario nel Fr. XXIII e in tutta la prima raccolta reboriana, dove ambienti e personaggi si presentano sprovvisti di nome così come di dettagli che permettano al lettore di deciderne l'identità. Qui, anzi, i personaggi vengono definiti «forme» e come tali appaiono disumanizzati, nonostante Reborà ce ne offra una rapida descrizione fisica: «la digiuna forma rozza / del parentado accolto / con gli occhi chiari dall'imagin bruna»; e poco oltre: «le immote umili forme / che giaccion dentro». Per dirla in breve, insomma, a tali figure anonime e reificate è sottratta ogni possibilità di individuazione quanto di autonomia ontologica.

In Pascoli, si sa, resiste sempre un empirismo che si sforza di restituire la misura intera dei fenomeni naturali, anche quando la natura si manifesta gravida di mistero e le sue voci innumerevoli comunicano al soggetto delle verità inattingibili razionalmente. In Reborà, per contro, i dati empirici, sottoposti a un antropomorfismo e a un processo di astrazione pressoché costanti, si caricano di un rovello interiore, di un significato allusivo di un destino umano. Così, per via parallelistica o per semplice giustapposizione analogica, i *realia* vengono incessantemente sollecitati a rivelare la propria intrinseca moralità.

In altre parole, il principio di verosimiglianza cui s'impronta molta parte della versificazione pascoliana, specie dei *Primi* e *Nuovi poemetti* o dei *Canti di Castelvecchio*, nella produzione laica di Reborà cederà luogo ad un principio di trasfigurazione espressionistica, che riduce ai minimi termini il coefficiente di definizione oggettiva del rappresentato. Come è noto, le tecniche espressive adottate dal poeta ambrosiano fino agli anni Venti muovono tutte dall'esigenza di rappresentare la tensione contrastiva con cui il reale si manifesta alla coscienza del soggetto. Dal plurilinguismo all'analogismo il più spericolato, dal polimorfismo metrico alla stessa disposizione dei componimenti nelle raccolte, il criterio è sostanzialmente il medesimo: sceneggiare la realtà nella sua magmatica disarmonia, nella sua dialettica degli opposti, in una sorta di mimesi dell'informe e dell'incomunicabile. E la tastiera lessicale, con la sua vertiginosa estensione, ne costituisce forse l'ipostasi linguistica più appariscente, in misura anche maggiore rispetto allo sperimentalismo metrico.

In pratica, le soluzioni esperite in campo lessicale dal Rebora dei *Frammenti lirici*, dei *Canti anonimi*, e più ancora di alcune *Poesie e prose sparse*, aspirano a rappresentare plurilinguisticamente una realtà eterogenea, ricca di relazioni fenomeniche; per converso, alla *varietas* del reale deve corrispondere una pluralità di registri lessicali, mesciati su un fondo iperletterario. Non molto diversamente che in Pascoli, d'altronde, almeno nelle intenzioni. Anche per lui assegnare un nome alle cose equivale infatti a rivelare la ricchezza della natura. Ma mentre questi si industria a sopire ogni contrasto fra i diversi livelli di realtà separando con cura i vari registri lessicali, Rebora invece impegnerà le sue risorse energetiche in una ricerca dello *choc*, che lo associa alle voci dell'avanguardia espressionistica europea d'inizio secolo.

A differenza di quello dantesco (in particolare sul versante «infernale»), il modello pascoliano di plurilinguismo, che di fatto risponde a una poetica sublimante di esorcizzazione del disarmonico, costituirà quindi per Rebora un esempio *ex negativo*, da accantonare senz'altro. Anche e soprattutto di qui si spiega l'esigua quantità di pascolismi filtrati nei suoi versi come vocaboli isolati, o sintagmi appena più complessi. Anzitutto, sono pochi i debiti contratti con il lessico concreto immesso dal poeta di San Mauro nel vocabolario selettivo e aristocratico della nostra lingua poetica. Si possono citare ad esempio *pattume* e *rappa*, già individuati da Ferdinando Bandini in un suo saggio giustamente noto⁽⁵⁾. E pochi sono pure i calchi di lessico speciale e anomalo: abbiamo *mozzo*, un termine della meccanica indicante la parte centrale della ruota di un veicolo, che collega i raggi con l'asse: presente nel Fr. XXXVI («dai carri nei mozzi sonanti») come già nella pascoliana *Canzone del carroccio* («E però stanno ai mozzi delle ruote»). Abbiamo poi due vocaboli attinenti all'ambito musicale, *sistri* e *timpani*, nel Fr. XIV. Come ha osservato Bandini, il verso fonosimbolico «strisciano i sistri lisci» «ha il sapore dei «finissimi sistri d'argento» del pascoliano *assiolo*»⁽⁶⁾. Ma anche il sintagma del verso precedente («bussano i timpani cupi») proviene con tutta probabilità da Pascoli: «Timpani cupi, cimbali argentini» (*Gog e Magog* VII, 9); «Batteano i cupi timpani» (*Inno a Roma*, 19); «il vento udire il rullo / faceva di cupi timpani» (*Tolstoj* VIII, 19-20). E si aggiunga: «s'udiva ancora eco di cimbali, eco / di timpani, eco di piovosi sistri» (*Sileno*, 111-12).

Tra i pochi tecnicismi pascoliani che convogliano nel bacino lessi-

⁽⁵⁾ Cfr. F. BANDINI, *Elementi di espressionismo in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 21.

⁽⁶⁾ Cfr. *ibidem*.

cale di Rebora vanno segnalati i marinareschi *scotta* e *scalmò*. Entrambi utilizzati come termini di paragone, occorrono rispettivamente nel Fr. V («come dal fermaglio della scotta») e nel Fr. LXXI («come remo allo scalmò aderisce»). È ragionevole presumere che il poeta milanese li abbia prelevati dal Pascoli de *L'ultimo viaggio*, uno dei *Poemi conviviali*. Oltre alla rima *calmo:scalmò* (ma interna in Rebora, esterna nel poeta romagnolo), troviamo varie corrispondenze su differenti livelli testuali: la ripresa letterale del sintagma «vela al vento»; l'impiego del vocabolo *scotta* (ma al plurale in Pascoli) in posizione privilegiata di fine verso ⁽⁷⁾; l'effetto fonosimbolico del vento contro la vela, sortito da entrambi i poeti con l'allitterazione della labiodentale sonora:

PASCOLI

E il fulgido Odisseo dava la *vela*
al *vento* uguale, e *ferme* avea le *scotte*
(VI, 25-26)

E il *vento* urtò la *vela* in mezzo, e il flutto
rumoreggiava intorno alla carena.
E legarono allora anche le *scotte*
lungo la nave che correa *veloce*
(XV, 13-16) ⁽⁸⁾

REBORA

ma come dal *fermaglio* della *scotta*
più *veemente vela* al *vento* fugge,
vorrei così che l'anima spaziasse
(Fr. V, 38-39)

Le corrispondenze sono indubbiamente notevoli, ma, per paradosso, tanto più assicurano il legame intertestuale quanto più appaiono la distanza tra le strutture semantiche dei due componimenti. Nei versi citati di Pascoli, il termine speciale conferisce rilievo oggettivistico alla scena; la sua iperdeterminatezza tecnica è funzionale a una rappresentazione univocamente referenzialistica. Nei versi di Rebora, all'opposto, i medesimi oggetti pascoliani appaiono deprivati della loro dimensione empirica: per mezzo di una similitudine interiorizzante partecipano della stessa sostanza metafisica dell'«anima».

Un discorso sotto certi aspetti simile vale per il già citato *rappa*, un tecnicismo botanico che il Pascoli, nella seconda edizione dei suoi *Canti di Castelveccchio*, glossa come «spiga o anche pannocchia». Come ci

⁽⁷⁾ Ma cfr. anche il D'Annunzio «alcyonio»: «tendere la scotta / al garrir della vela forte» (*Ditirambo III*, 42-43).

⁽⁸⁾ Ma cfr. anche *Il dovere*: «E in cuore alcuno lontano sul mare, / né più le briglie, ma reggea le *scotte*, / col vento in poppa». Per altri esiti fonosimbolici circa le vele al vento, si leggano almeno questi versi di *Digitale purpurea*: «Ad or ad or, col suono / di *vele* al *vento*, *vengono*».

dice Pascoli nella stessa sede, si tratta di una di quelle «parolette che mal s'intendono [...], proprie dell'agricoltore», che lui «rimette in giro [...] per amor di verità». Ebbene, se il poeta romagnolo la utilizza in ragione di un *principium individuationis* veristico, accompagnandola sempre ad una perspicua giustificazione referenziale, Rebora di contro la declina in chiave soggettivizzante e antinaturalistica: non solo estrapolandola dal suo «legittimo» contesto agricolo, ma anche applicandola, a livello sintagmatico, accanto a parole appartenenti a campi semantici allotrii. Nel secondo dei suoi *Movimenti di poesia*, pubblicati originariamente nel 1914 su «La Riviera ligure», si legge infatti: «tutto livido alle giostre / esaltate mulinanti / razzi *rappe* stucchi sbuffi». Trascelto più per la sua connotazione fonica che per il suo significato referenziale, il tecnicismo agricolo funge da elemento straniante. Il poeta milanese lo inserisce sì in un contesto enumerativo e fonoespressivo come fa il Pascoli nel suo «primo poemetto» *Le armi* («Poi [il prato] mise fuori ciuffi code fiocchi / spighe *rappe*»), ma in virtù di un cortocircuito paronomastico tra suono e senso.

Ancora in ambito lessicale, si può cautelosamente ricondurre al poeta romagnolo, o eventualmente alla *koiné* pascoliano-dannunziana, una serie di verbi impressionistici che afferiscono al dominio dell'udito, come *tinnire*, *schioccare*, *rombare*, o della vista, come *ombrare*, *ondare*, il raro *ondoleggiare*, *razzare*, *sciamare*. Soffermiamoci un poco su *schioccare*. Rebora lo impiega solo due volte e unicamente nella sua prima raccolta, in contesti densamente allitterativi: «il sol schioccando si spappana» (Fr. XXVIII); «risbaldiscono i passanti, / schioccano i cavallanti / dai carri nei mozzati sonanti» (Fr. XXXVI). Il verbo agisce da cellula fonosimbolica che irradia le proprie componenti fonematiche nella testura adiacente, e l'effetto fonico non è molto diverso da quello prodotto in taluni versi pascoliani. Si pensi solo ai primi tre della «myrica» *Il piccolo bucato*: «Come tetra la sizza che combatte / gli alberi brulli e fa schioccare le rame / secche, e sottile fischia». E analoghi rilievi si possono avanzare per il verbo *rombare* e i sostantivi *romba* o *rombo*. Rebora li tratta «pascolianamente» in qualità di segni vettori di un *leitmotiv* sonoro, accordando la materia verbale circostante in base ai loro fonemi costitutivi (in particolare, la vibrante e il nesso /voc.+m [n]/). Ecco qualche esempio, oltre al già citato «buio rombo profondo» del Fr. XXX:

Romba, splende, s'ispira il contrasto
dell'uomo, del mondo, di Dio
(Fr. VIII, 12-13)

Alghe di tenebra
sull'umida terra
in romba di piena
(*Notte a bandoliera*, 1-3) ⁽⁹⁾

montagne d'acqua in rombo fragoroso
l'una incalzata dopo l'altra urgeva
in una gloria di creste
(*Curriculum vitae*)

La lettura di questi versi non può che suggerire alla memoria i virtuosismi pascoliani, che dall'anagramma «ombra di romba» (ne *L'Angelus*) giungono a partiture allitteranti di questo tenore: «sonora una romba raggiunge» (*La notte dei morti*); «Dal bosco morto viene un' in finita / romba nel gran silenzio sonnolento» (*I filugelli*); «rombano le sue voci lunghe e chiare, / come percossi cembali di rame» (*Il transito*); «la perpetua romba / delle grandi acque» (*Alla cometa di Halley*), e così via. Tutti sanno che fu Pascoli il poeta italiano che sondò più a fondo le virtualità fonosimboliche del linguaggio. Sotto l'egida dei classici greci e latini, tentò di riprodurre demiurgicamente le varie voci della natura fornendone una personalissima decifrazione. E nel fare ciò diede sistemazione unitaria e coerente a una nutrita compagine di lessemi impressionistici, i quali, in virtù della loro suggestività fonica, funzionano come cellule 'onomatopeiche' in grado di orientare l'orchestrazione della tessitura (sia essa grappolo di versi, singola linea versale, o semplice *iunctura*). Si tratta, notoriamente, di stilemi che incontreranno larga fortuna presso molta poesia italiana del Novecento. Basti pensare alla gamma dei deverbali frequentativi con suffisso in *-io*, oppure all'escursione aggettivale con i vari: *stridulo*, *tremulo*, *tinnulo*, *rauco*, *aspro*, *grave*, *fragile*, *garrulo*, *assiduo*, per citarne solo alcuni. Da parte sua, Rebora li accoglie piuttosto parcamente nel suo repertorio. Quando lo fa, però, li investe di un plusvalore fonosimbolico alla stessa stregua di Pascoli, sciama nel tessuto verbale la loro sostanza sonora. Valga l'aggettivo *aspro*, utilizzato solo tre volte, esclusivamente nei *Frammenti lirici*:

Via dal tuo spazio assorto
all'*aspro* rullare d'acciaio
(Fr. XI, 9-10)

[una distanza] m'isola cieca dentro aspri contorni
(Fr. XXXII, 8)

⁽⁹⁾ Il sintagma «romba di piena» rammenta da vicino il pascoliano «rotolar di piena» de *L'albergo*.

Quassù fra proni tetti
 aspri cipressi nereggiano
 (Fr. L, 1-2) ⁽¹⁰⁾

La creazione, da parte di Rebora, di omofonie sui dati materici della parola *aspro* ci rinvia più o meno direttamente a un magistero tecnico ben testimoniato da versi così accordati fonicamente: «il crepito di scorze aspre e di pine» (*Rossini*), «mostrava tra le foglie aspre del fosso» (*L'aquilone*), «Quegli ripete aspre parole ai pioppi» (*Pietole*), «morsi aspri dell'ascia» (*Il sonno di Odisseo*), «sotto la scorza aspra del monte» (*Sileno*), ecc. E lo stesso si potrebbe dire per gli aggettivi *rauco*, *tremulo* e *assiduo*: Rebora se ne serve di rado e quasi esclusivamente nei *Frammenti*, sfruttandone le potenzialità sonore in modo corrispondente a quello pascoliano: «nel grande azzUrro tremUle faville» (Fr. XXX); «[ricordo] assiduo con lo stesso tasto sordo» (Fr. LIV); «la rauca furia del mare» (Fr. LVIII) ⁽¹¹⁾. Il punto è che nella poesia di Rebora la lezione del linguaggio pascoliano non attecchisce tanto sulla superficie del lessico, delle strutture metriche o delle giaciture sintattiche, quanto piuttosto alligna nel terreno del significante fonico ⁽¹²⁾. Per rendersene conto basterebbe considerare l'effettismo fonosimbolico cui si prestano i sostantivi *campana*, *carro*, *treno*, *grillo*. Prendiamo ad esempio *carro*:

⁽¹⁰⁾ Per l'incipit del Fr. L è ipotizzabile una suggestione della «myrica» *La baia tranquilla*: «[vedi] sul poggio, più lontani / cipressi neri stare», magari in concorrenza con reminiscenze dell'*Alcyone* dannunziana: «Elci nereggiano dopo gli arcipressi» (*Il fanciullo*, 242); «Negreggiano i cipressi i lecci i bussi» (*L'arca romana*, 7).

⁽¹¹⁾ Si fornisce qui un'esemplificazione minima dell'*usus* pascoliano, che si potrebbe moltiplicare esponenzialmente: «tremUla ghiaia della strada azzUrro» (*L'ultimo viaggio*); «con le grandi ali tremole e sonore» (*Rossini*); «assiduo sciacquo» (*La baia tranquilla*); «nel sibilo assiduo dei fusi» (*La poesia*); «al suo [del mare] rauco rantolar risponde» (*La vertigine*); «Tacquero allora intorno a lei gli eroi / rauchi di strage» (*Anticipo*).

⁽¹²⁾ Va segnalata una non trascurabile eccezione sotto il rispetto metrico: il Fr. XLI. Il quale consta di 6 quartine formate da due ottonari e due quadrisillabi assonanti, secondo lo schema AAbb. Il tipo di versi impiegati è quello della canzonetta melica (la cui configurazione strofica principale è AaBCcB), una forma metrica utilizzata dal Chiabre della *Canzonette* e dal Carducci delle *Rime nuove* (in *Alla rima* e *Congedo*), cui si aggiunge il Pascoli di *Speranze e memorie* (in *Myricae*). L'unità esastica di cui si compone la forma della canzonetta, però, pare difficilmente riconducibile alla quartina del «frammento» in questione, come invece ritiene P. Giovannetti (cfr. I «*Frammenti lirici*» di Clemente Rebora: *questioni metriche*, «Autografo», III, 1986, p. 15). Più plausibile che Rebora si sia ispirato, anche se alla lontana, alla pascoliana *Al fuoco*: una «myrica» originariamente scritta in endecasillabi e poi commutata in ottonari e quadrisillabi, disposti in 6 strofe tetrastiche (lo stesso numero del Fr. XLI) con schema ABCc. Si aggiunga che Pascoli non usa qui, come Rebora, l'assonanza in luogo della rima, ma, limitatamente alla terza quinta e sesta strofe, fa assonare il primo e il terzo verso.

O cArro vuoto sul binArio morto
ecco per te la merce rude d'urti
(Fr. XI, 1-2)

la schiavitù croia dei cArri pesAnti
(Fr. XXXVI, 7)

anonima rozza che il carro trascini
(Fr. LXII, 20)

dai cavalletti impalcati,
rigovernando carretti
che dagli scaltri riquadri
ambigui di prezzo e di vista
invitano al ristoro chi respira
(*Il ritmo della campagna in città*, 18-22)

Con tutta evidenza, in questi versi vediamo attuata una strategia del significante tesa a sottolineare la referenzialità del linguaggio. Una strategia, beninteso, di cui l'esperienza poetica pascoliana rappresenta, se non sempre la fonte più diretta, certamente il modello più organico in Italia e diciamo pure – *absit iniuria verbo* – normativo. Sulla scorta di Virgilio (si pensi al suo «*corpora fusa vident, arrectos litore currus*»; *Aen.* IX, 317), come pure sulla scorta del Carducci «barbaro» di *Sogno d'estate* («[la stanza] rintronAta da i cArri rotolAnti su'l ciottolAto»), il Pascoli mise sistematicamente a profitto la vocazione fonosimbolica del lessema *carro*; e lo fece attraverso un calcolatissimo puntinismo sonoro, che, approssimando molto per difetto, può essere descritto nel modo seguente: «un rotolio di cArri che s'arresta» (*Mezzanotte*); «rotolAvano i cArri da guerra» (*Anticipo*); «quAndo pAssa il grAve cArro avAnti / del casolAre» (*Il cane*); «tirar la piena stridula carretta» (*Nannetto*), ecc.

Dopo *carro*, esaminiamo il lessema *treno*. In quasi tutti i componimenti «ferroviari» di Rebora in cui esso compare, si assiste al dispiegamento di echi fonici che riproducono il moto ferrigno del veicolo meccanico. Ecco un paio di esempi tratti dalle prose di guerra: «alternativamente sulle spalliere regge gli sgarbi del treno. [...] trepellio su sbatter di treno» (*Territoriale consigliato*); «La stazione densa pulsa, e spettegola strilli al treno che in tregua calda sfoga il ventre pasciuto ronfando» (*In orario perfetto*). In quanto ai versi, si possono citare questi del Fr. LII: «al precipite strappo dei treni / grida impennata o recline / le glorie e gli anatemi»; oppure questi di *Clemente non fare così!*, nei quali va notata la duplice, anaforica presenza dell'avverbio *dentro*, che contiene interamente il sostantivo *treno*: «dentro e fuor treno diretto, / dentro e fuor la galleria». E andrebbe poi aggiunto tutto il Fr. XI, uno dei

più celebri della raccolta. Paolo Giovannetti, che ha dedicato un breve saggio specifico a questo componimento, ne ha sottolineato la singolare compattezza a livello delle figure foniche coinvolte, osservando acutamente che il lessema *treno*, anche se mai direttamente presente, è «ipogramma e insieme tema del componimento» e «viene parafrasato fonicamente dall'intero testo. [...] L'ossessione del referente non nominato produce una disseminazione della sua lettera»⁽¹³⁾. Per accorgersene è sufficiente leggere i versi 10-11: «all'aspro rullare d'acciaio / al *trabalzante* stridere dei *freni*»; oppure i versi 15-16: «e *trascinato* *traman*di / e irrigidito *rattieni*». Anche qui, come nelle altre poesie «ferroviarie», Rebora spampana le unità sonore costitutive della parola *treno* (le consonanti /t/ e /r/, il nesso /voc.+n [m]/). E, una volta di più, il modello tecnico di riferimento, diciamo pure l'archetipo fonosimbolico, è quello pascoliano; del Pascoli, poniamo, di *Notte d'inverno*, che scrive: «lo strepito rapido, il pieno / fragore di treno che arriva / [...] / Già il treno rallenta, trabalza / sta»; oppure il Pascoli di *In viaggio*: «tra il fErreo strEpito del trEno / [...] / tra gli aspri urli, i lunghi racconti / del treno che corre per grotte»; o ancora il Pascoli de *Le armi*: «un treno / lontano, un po' rotola sordo, e sta».

Probabilmente il lascito più cospicuo del Pascoli alla poesia italiana novecentesca ha sede meno nel plurilinguismo lessicale o nella frantumazione sintattica che nello sperimentalismo fonosimbolico, ossia nella tecnica di incidere il verso nei suoi fonemi, armonizzandolo con accentuati moduli allitteranti. E Rebora è indubbiamente fra coloro che metteranno a partito la lezione fonoespressiva del poeta romagnolo. Quando ad esempio scrive, nel Fr. XLVIII, «GriLLo del focoLar / rodi in fretta il tuo grigio doLore», riprende dal Pascoli non solo il sintagma «grillo del focolare», ma anche il suo stilismo onomatopeico. È appena il caso di ricordare che nella produzione pascoliana la parola *grillo* produce, quasi senza eccezioni, una riduzione del significante fonico al denominatore comune delle sue componenti timbriche. Qualche esempio, quasi ad apertura di pagina (il primo, si badi, contiene il sintagma ripreso da Rebora): «i tenui / tuoi fiLi ripensando i griLLi / del focoLare striduLi e il fremere / de' turbinosi verticiLLi» (*Ad una rocca*); «Rimane / l'orma del pianto tra un gridio di grilli» (*Il soldato di San Piero in Campo*); «de' grilli il verso che perpetuo trema» (*Romagna*); «diceano i griLLi grazie miLLe in coro» (*La messe*), ecc. Epperò, anche in tale

⁽¹³⁾ Cfr. P. GIOVANNETTI, *Simbolo e allegoria nel «Carro vuoto» di Rebora*, «Allegoria», n. 12 (1992).

circostanza, il poeta romagnolo costituisce per Rebora un modello non più che meramente tecnico-espressivo. Nei rari momenti come questo del Fr. XLVIII, in cui la strategia del significante sembrerebbe volgersi a esiti schiettamente naturalistici, il dato di natura finisce per essere soggettivizzato e la sua sostanza empirica trascesa. Neppure in tali casi, cioè, viene meno quell'analogismo che sottopone le parvenze sensibili a un processo di metamorfosi. Detto altrimenti: il «grillo del focolar» di Rebora, che «rode il proprio dolore» (e si noti il violento accostamento del verbo concreto al sostantivo astratto), perde ogni rilievo oggettivo, come pure quell'autonomia ontologica di cui godono invece gli omonimi «grilli del focolare» pascoliani.

Come già i futuristi prima di lui, Rebora contribuirà a bruciare i ponti di quel materialismo positivistico a cui la cultura tardo-ottocentesca del Pascoli, anche nei suoi esiti più simbolisti, non sapeva e non voleva rinunciare del tutto. Riprendendo una definizione famosa di Contini, per la poesia reboriana sarebbe più lecito parlare di «onomatopea psicologica» piuttosto che di un fonosimbolismo improntato a una realistica riproduzione dei concerti naturali. Le paronomasie, le sonorità scabre al limite della cacofonia, i ritmi incalzanti, le allitterazioni più esposte: tutto ciò concorre a significare una tensione morale, una lotta ingaggiata *in interiore homine*. Non per caso, al pari di tutti gli altri espressionistici furori reboriani, tali fenomeni si addensano nei momenti in cui lo scacco esistenziale dell'io lirico diviene più acuto e sfibrante, come nei vari «frammenti» urbani per intenderci, o più ancora nella produzione bellica. È soprattutto qui che i dati materici del linguaggio subiscono una torsione espressionistica tanto violenta da creare un diffuso cortocircuito tra suono e senso.

BARBARA VENTURI

IL LESSICO MUSICALE NEI FRAMMENTI LIRICI ⁽¹⁾

*Gli amici non vivono semplicemente in armonia,
come alcuni dicono, ma in melodia.*

Henry David Thoreau (1817-1862)

Nel 1910 Clemente Rebora presentò al proprio esame di laurea, accanto alla tesi su *Romagnosi nel pensiero del Risorgimento*, uno studio sulla musica nella poetica di Giacomo Leopardi, aspetto, allora, decisamente in ombra della creatività del poeta di Recanati: una passione, quella musicale, maturata tra il 1816 e il 1821 e testimoniata nei *Canti*, ma soprattutto nello *Zibaldone*. Il saggio, intitolato *Per un Leopardi mal noto*, fu poi pubblicato sulle pagine della «Rivista d'Italia» nel numero di settembre del 1910; per lunghi anni fu considerato un lavoro accademico e giovanile, per lo più legato a una disposizione del giovane milanese per lo studio del pianoforte e all'amore per la musica, argomento di conversazione e di una intensa corrispondenza; egli confida ad esempio a Daria Malaguzzi (Milano, 18 settembre 1907):

[...] ho il dono di esaltarmi sopra tutto nella universale verità misteriosa della musica, che m'intona qua dentro le voci o tragiche o gagliarde o interminabili dell'anima che si compiace di riprodurre un infinito e di sentirsi così inutilmente bella ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Risistemata per l'occasione, presento qui una sezione della mia tesi di laurea *Il lessico dei «Frammenti lirici» di Clemente Rebora* (rel. prof. A. Girardi, Università degli Studi di Verona, a.a. 2006/2007).

⁽²⁾ C. REBORA, *Epistolario 1893-1928. L'anima del poeta*, vol. I, a cura di C. GIOVANNINI, Bologna, EDB, 2004, p. 29, lettera n. 30.

Si tratta, in realtà, di un testo interessante per le intuizioni sull'estetica leopardiana, ma anche per comprendere il rapporto tra Rebora e la musica, tra linguaggio musicale e linguaggio poetico, entrambi fondamentali nella sua ricerca; si legge ancora nella lettera alla compagna di studi Daria:

Anche la poesia, se mi vuol vincere, deve fluire profondamente musicale; perfino la filosofia mi si orienta in un'armonia di necessità; ed io mentre affogo, lancio ancora il grido: tutto è musica... anche il ronzio cupo del tedio ch'io definisco: l'insieme delle aspirazioni e delle necessità (precipuamente affettive), non soddisfatte ⁽³⁾.

Ragionando intorno ai temi del suono e della musica in Leopardi, Rebora indaga dunque su di sé, sulle proprie aspirazioni, sulle potenzialità che egli avverte in se stesso. È l'interesse per la musica che porta il giovane Clemente a studiare questo aspetto «mal noto» della poetica del recanatese attraverso la lettura dello *Zibaldone*, che era stato pubblicato con il titolo *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, da una commissione presieduta da Carducci, alla fine del secolo XIX. In questo «immenso scartafaccio», Leopardi arriva a teorizzare una superiorità della musica sulle altre arti; scrive infatti:

Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da sé stessa e non dalla natura, e così l'uditore... La parola nella poesia, ecc., non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento, se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perché la parola, come i segni e le immagini della pittura e scultura, ha una significazione determinata e finita (I, 190-1) ⁽⁴⁾.

Rebora trascrive questo brano dello *Zibaldone* nella sua 'tesina': egli si riconosce in questa aspirazione all'espressione pura, a una 'parola' che oltrepassi i confini della parola stessa, che possa esprimere, come la musica, il non-finito.

* * *

Leopardi e la musica, dunque, ma soprattutto Rebora e la musica. Il 22 settembre 1909, da Lovenò, località in cui si è «rintanato» ⁽⁵⁾ per

⁽³⁾ *Ibid.*

⁽⁴⁾ C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, in *Id.*, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, a cura di C. GIOVANNINI, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 75-76.

⁽⁵⁾ C. REBORA, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 59, lettera n. 67.

pensare e stendere «quel qualunque cosa sia per essere la dissertazione di laurea» ⁽⁶⁾, il poeta scrive ad Angelo Monteverdi:

Il mio rifugio è delizioso; [...] intorno lago e monti splendidissimi, anche oggi che sono slavati e flosci sotto una pioggia perenne che pare si sia seduta in poltrona per essere più comoda all'ufficio suo; solo mi morde un'ansia di musica, e fiuto l'aria per sorprendere un qualche canto che qua e là s'alza dalle piccole case chiuse; avessi un pianoforte! ⁽⁷⁾.

Sempre all'amico Angelo, da Milano, dichiarerà nel gennaio del 1910:

Se non avessi irrimediabilmente tronche le mani (traslato) e tanto spazio non ci separasse, vorrei in un'ora felice mostrare una favilla di ciò che mi s'agita profondamente dove non so qua dentro, sciogliendola a te in qualche musica improvvisata [...] ⁽⁸⁾.

Ma prima ancora, nel maggio del 1909, aveva confidato a Daria Malaguzzi:

Mi convinsi che la *bontà* (Lei sa in qual senso io l'intenda), è l'unica realtà, alla quale l'anima si avvicina quando è più vasta, più divina e meravigliosa d'amore; che l'arte ci prepara ad accedervi e che in singolar modo la musica interpreta più da vicino e quasi direi la crea; e che il sollievo più possente della vita è l'aspirazione infinita a questa vastità che ci circonda, nel qual tendere è anche l'unica moralità ⁽⁹⁾.

Questi sono soltanto alcuni esempi di una presenza 'quotidiana' della musica nella vita del poeta milanese, che sembra trovare in essa l'unica via (o una delle poche possibili) per esprimere ciò che «urge dentro», la bontà e la vastità dell'anima, quell'«infinito spirito» – scrive Rebora – «che a volte mi si amplia ondeggia trabocca dentro sino a sbigottirmi e indolenzirmi nel corpo» ⁽¹⁰⁾. Appare, perciò, necessaria e inevitabile una attiva compartecipazione della musica all'interno dei *Frammenti lirici*, dal momento che lo stesso Clemente dichiara di porre in versi la propria esperienza: scrive per esempio a Giuseppe Prezzolini che i suoi *frammenti* sono «una concentrazione lirica di un lungo passato (ho 28 anni!) di sentimento e di pensiero» e che «in essi è tutta la

⁽⁶⁾ *Ivi*, p. 58, lettera n. 66.

⁽⁷⁾ *Ivi*, p. 60, lettera n. 69.

⁽⁸⁾ *Ivi*, p. 70, lettera n. 82.

⁽⁹⁾ *Ivi*, p. 55, lettera n. 62; suo il corsivo.

⁽¹⁰⁾ *Ivi*, p. 70, lettera n. 82.

sofferenza e la gioia della mia vita interiore» ⁽¹¹⁾. È una musicalità dunque vissuta, ma anche ricercata se, riguardo alla lettura di alcuni componimenti inviati a Monteverdi, egli si preoccupa di richiamare l'attenzione «specialmente nella ricchezza interiore del ritmo (ritmo idea-suono)» ⁽¹²⁾ o, ancora, se segnala a Lavinia Mazzucchetti, amica e compagna di studi, «i tentativi *ritmici* e la sensibilità delle parole *simpatiche* o assonanti (con una enne sola!) ch'io cercai con maggior spontaneità gioiosa negli ultimi frammenti» ⁽¹³⁾.

* * *

Quanto ai testi dei *Frammenti lirici*, la musica è argomento di FL XVI [*O musica, soave conoscenza*]: qui, come suggerisce Enrico Capodaglio, «la musica rende l'anima alla sua natura fino al punto che nella movenza e nella voce si ritrova 'delle immagini vere la più bella'» e «l'Amore che discende tra gli uomini è snudato dal ritmo, nella musica raggiunge il tempo e lo trascende» ⁽¹⁴⁾. Valutato, in generale, tra i *frammenti* meno alti, questo sonetto assume tuttavia un ruolo importante per il tema accolto, ma soprattutto per il rapporto che intrattiene con altri componimenti, in particolar modo con il primo (FL I [*L'egual vita diversa urge intorno*]) e con l'ultimo (FL LXXII [*(Nihil fere sui) Son l'aratro per solcare*]), intessuti di riferimenti alla musica. In effetti, come osserva Antonio Girardi, il libro «si apre all'insegna della musica e ad essa ritorna circolarmente nella pagina conclusiva», e, al di là dei contenuti, i vocaboli presenti nell'esordio e nel congedo rappresentano «la cornice di tutto il lessico musicale che lo percorre da cima a fondo» ⁽¹⁵⁾.

Nei *Frammenti* è, dunque, particolarmente rilevante la presenza di un vasto ambito musicale, sia esso propriamente tecnico o semplicemente sonoro. Esistono, infatti, termini speciali (come *armonia*, *arpeggio*, *cadenza*, *corale*, *fanfara*, ecc.), impiegati in senso proprio o traslato, e non estranei al Rebora in prosa ⁽¹⁶⁾, ma si incontra anche un lessico più comune (come *crepolio*, *fragore*, *tonfo*, ecc.), che produce o che

⁽¹¹⁾ *Ivi*, p. 170, lettera n. 212.

⁽¹²⁾ *Ivi*, p. 176, lettera n. 215.

⁽¹³⁾ *Ivi*, p. 199, lettera n. 240; suoi *i corsivi*.

⁽¹⁴⁾ E. CAPODAGLIO, *Il puro suono*, in AA. VV., *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, a cura di G. DE SANTI & E. GRANDESSO, Venezia, Marsilio, 2001, p. 97.

⁽¹⁵⁾ A. GIRARDI, *Rebora, Leopardi e la musica*, in Id., *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 111 (campioni significativi di questo lessico alle pp. 112-114).

⁽¹⁶⁾ Il poeta scrive, ad esempio, ad Angelo Monteverdi di dolersi di aver parlato di

rimanda ad aspetti sonori, siano essi melodiosi o assordanti, perché il poeta tende, da un lato, ad armonizzare il suo verso con la natura che lo circonda e di cui si sente partecipe, ma, dall'altro, si scontra, cozza, urta contro una realtà esterna (è il caso della 'città', come Milano, definita dal poeta «bruttissima donna intelligente»⁽¹⁷⁾) o contro l'irrequietudine della sua stessa «anima indomabile»⁽¹⁸⁾. Del resto, i *Frammenti* sono una fucina di contrasti e lo stesso autore ne è ben consapevole se scrive a Daria Malaguzzi (Milano, 16 novembre 1911):

Mi sbatto nel contrasto fra l'eterno e il transitorio, fra quello che sento (e amo) necessario e quello che vorrei non fosse, fra la potenza e l'atto, fra la cosa conosciuta e il lasciarla partire, fra la rozzezza di un fabbro e la permalosità di un insofferente [...]. S'io pubblicherò alcuni pochi frammenti lirici – orribili come *poesia* – rivedrà codesti contrasti...⁽¹⁹⁾.

Tra questi termini musicali, specifici o più generici, alcuni indicano degli oggetti concreti: possono essere strumenti diffusi (*campana*, *campano*, *sonaglio*), o più tecnici, come l'antico *sistro* o il *timpano*. Tra le voci di comune impiego, oltre a *canto*, *canzone*, *melodia* e *nota*, si trova il generico *suono*, più volte adoperato dal poeta, suono che può diventare, di volta in volta, acuto o grave: è il caso di *cigolo* e *squillo*, o di *fragore* e *tonfo*. Tra le voci di uso letterario, si ricordano ad esempio i sostantivi *clangore* e *istrumento* e l'aggettivo *fesso*.

Sono poi frequenti le forme onomatopiche, tra queste: *rantolo*, *ronzare*, *schioccare*, *trillo*; ancora più numerosi i verbi in vario modo musicali, impiegati anche in funzione nominale: *arpeggiare*, *cantare*, *intonare*, *melodiare*, *risonare* e *risuonare*, *ritmare*, ecc. Altri vocaboli ancora sembrano rimandare a un'idea di musicalità universale, riferita cioè all'uomo, agli animali, alla natura...; nei *Frammenti* incontriamo, di fatto, il termine generico *voce*, che allude normalmente all'uomo, ma anche *frullo*, suono generalmente prodotto dal volo di un uccello, o pure *murmure*, comunemente attribuito all'acqua che scorre, zampilla, lambisce la riva.

sé, di aver fatto udire agli amici «lo spunto d'una *sinfonia*, triste e complessa, insequente un *ritmo* indefinito di *disaccordi* e di *dissonanze* che non si risolvono mai» (Sabbio Chiese, 8 agosto 1906); e ancora, sempre all'amico Nino, racconta da Laveno che le sue «passioni lungamente schiacciate e assonnolite [...], sono balzate su al cospetto dell'infinita bellezza *sinfonica* delle valli e delle vette, tra il fluire azzurro del lago e del cielo, nel silenzio palpitante d'*armonie*» (Laveno, 6 settembre 1909) (C. REBORA, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 15, lettera n. 15; p. 59, lettera n. 67; miei i corsivi).

⁽¹⁷⁾ C. REBORA, *Epistolario*, cit., p. 70, lettera n. 82.

⁽¹⁸⁾ *Ivi*, p. 67, lettera n. 78.

⁽¹⁹⁾ *Ivi*, p. 120, lettera n. 147; suo il corsivo.

Nel complesso, si tratta di termini che rimandano a quei modelli letterari che ricorrono in generale nei *Frammenti lirici*, ovvero in *primis* Dante e Leopardi (soprattutto per l'espressione, rispettivamente, densa e filosofica), Giordano Bruno (in particolare quello degli *Heroici furori*), ma anche Pascoli e D'Annunzio, e ancora il Tommaseo con il suo vocabolario, e poi l'ambiente della Scapigliatura milanese, oppure il Nievo delle *Confessioni* o un contemporaneo, o quasi, come Alfredo Oriani, per citare alcuni nomi ricordati dallo stesso poeta nelle sue lettere. Sono di fatto vocaboli che rientrano in un ventaglio tipicamente reboriano, vale a dire una trama lessicale con un'ampia escursione che spazia dagli arcaismi ai dialettismi, da voci della tradizione a neologismi, da tecnicismi a termini di uso comune: essi vengono spesso accolti nei *frammenti* con una veste nuova, indispensabile per esprimere una vicenda alta, spirituale, in cui un linguaggio vivo e concreto, intenso, a tratti espressionistico, tende alla ricerca della verità, dell'assoluto. Si possono tuttavia osservare alcune tendenze più specifiche e caratteristiche: innanzitutto una prevalenza di Leopardi (dei *Canti* ma più frequentemente dello *Zibaldone*) nelle voci propriamente musicali (per esempio, *armonia*, *melodia*, *suono*), mentre Pascoli sembra riemergere più frequentemente nei lemmi legati ad aspetti acustici, concreti (*campano* e *frullo* ad esempio). Quanto a Dante e D'Annunzio, il primo è presente con termini della tradizione e con voci espressive (*canto*, *canzone*, ma anche *rombo* e *squillo*); il Vate affiora invece nei vocaboli più ricercati o suadenti, come *clangore* o *melodiare*.

Ma analizziamo nel dettaglio un campione di questo vocabolario musicale, a partire dai tecnicismi, come *armonia*, *arpeggio* e *melodia*.

Tecnicismi (*armonia*, *arpeggio*, *melodia*):

Il termine ARMONIA è abbastanza comune in poesia, dall'esordio dantesco ai poeti del Novecento, ed è spesso collocato in fine di verso, così come nei *Frammenti lirici*. Tra i riscontri in prosa, va segnalata la cospicua presenza della voce in quell'«immenso scartafaccio» – come lo chiamò Leopardi – che è lo *Zibaldone di pensieri*: 201 occorrenze su una frequenza totale di 976 voci registrate nell'archivio prosastico della LIZ, la letteratura della Zanichelli in cd-rom; seguono, a debita distanza, le *Dicerie sacre* del Marino (52).

Deverbale da *arpeggiare*, ARPEGGIO corrisponde in ambito musicale all'esecuzione successiva anziché simultanea delle note costituenti un accordo. Il sostantivo musicale è scarsamente attestato, soprattutto per quanto riguarda l'ambito lirico: nell'intero *corpus* della LIZ, ad esem-

pio, le *Poesie* del piemontese Camerana sono l'unico contesto poetico riscontrato, e nel *Vocabolario della poesia italiana del Novecento* (d'ora in poi VPIN o Savoca), il Savoca registra il lemma soltanto in Rebora, Cardarelli, Ungaretti e Saba.

Attestata già in Bonvesin de la Riva e nelle *Laude* di Jacopone, MELODIA compare nella *Commedia* di Dante e, più precisamente, nella seconda cantica (Pg XXIX, v. 22) e nella terza (Pd XIV, v. 32; XXIII, vv. 97 e 109): il suono melodioso, che nel XXIX del *Purgatorio* quasi si fonde con l'*aere luminoso* (v. 23), contraddistinguerà il *Paradiso*. La voce è presente anche in varie opere di Boccaccio, e, tra gli altri, in Boiardo, nel *Furioso* e, più volte, nel Tasso; tra Sei e Settecento si incontra soprattutto nei poeti dell'età barocca, in Marino in primo luogo, ma è anche nel Parini del *Giorno* e delle *Odi*. Conosce, infine, una maggiore fortuna nell'Ottocento: da Foscolo, prosatore e poeta, a Leopardi (nei *Canti* e nelle *Lettere*, ma soprattutto nello *Zibaldone*), da poeti come Tommaseo, Prati e Aleardi, alle *Confessioni* di Nievo e all'ambiente milanese di Rovani, dei fratelli Arrigo e Camillo Boito e di Camerana, per arrivare, alla fine, a Pascoli, ma, soprattutto, a D'Annunzio, in cui la voce compare copiosamente.

Lessico 'sonoro' (crepolio, rombo, ronzare):

Sotto la voce CREPOLIO, il Tommasco-Bellini (in seguito TB) registra: «il suono che danno i corpi fendendosi o screpolandosi. Voce di uso», e, aggiunge: in medicina «lo stesso di *Crepito*», ovvero «Quel romore che fanno talvolta le ossa cagionato da alcune malattie. Anche fuori di malattia». La voce non è catalogata dal Battaglia e dallo ZINGARELLI, che annotano però il verbo *crepolare* ⁽²⁰⁾, e neppure nel dizionario etimologico DELI. Nell'archivio della LIZ si incontra soltanto nel romanzo *L'Altrieri* di Carlo Dossi, amico di Rovani e vicino agli ambienti della Scapigliatura milanese. Nel VPIN è invece presente solo l'occorrenza reboriana; di fatto, l'uso di sostantivi come *crepolio*, ottenuti dal verbo attraverso suffissazione, così come l'impiego di deverbali, testimonia «lo scambio fervido tra la sfera verbale e la sfera nominale», tipico della lingua di Rebora, di cui parla Fernando Bandini ⁽²¹⁾.

⁽²⁰⁾ A proposito di *crepolare*, Leopardi scrive nello *Zibaldone*: «Ai verbi diminutivi o frequentativi italiani da me altrove raccolti, aggiungi per esempio di quelli in *olare*, *crepolare* da *crepare*, *screpolare*, ec.» (G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, voll. 3, Milano, Garzanti, 1991, p. 1966 [24. Ott. 1823. (3764)]).

⁽²¹⁾ F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, nel volume miscellaneo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 18.

Per quanto riguarda ROMBO, il TB spiega che si tratta di «romore o suono, che fanno le pecchie, calabroni, o simili animali, ed anche gli uccelli colle ali [...]. Fig. per Qualsivoglia ronzio, o romore». Il lemma è attestato a partire da Dante; in *If* XVI è il suono della cascata prodotta dal Flegetonte, che cade dal settimo all'ottavo cerchio: qui, ancora confuso e lontano, il rumore appare a Dante simile al ronzio che fanno gli alveari. Sempre in versi, si trova nel *Morgante* di Pulci e nell'*Orlando furioso* di Ariosto; è pure nella *Gerusalemme liberata* del Tasso e nell'*Adone* di Marino, in Monti poeta e traduttore omerico, e ancora in Leopardi, Alcardi, Praga, in Carducci, ma soprattutto in Pascoli e in D'Annunzio, dove il lemma trova stanza in diverse opere.

Considerato dalla maggior parte degli studiosi di origine onomatopeica, il verbo RONZARE è invece attestato a partire da Luigi Pulci (av. 1484); tra Quattro e Cinquecento, si incontra anche in Lorenzo de' Medici, nel Poliziano, ma soprattutto in Annibal Caro traduttore dell'*Eneide* e degli *Amori pastorali di Dafni e di Cloe*. Poco più frequente tra Sei e Settecento, si trova quasi esclusivamente in opere in versi: è nell'*Adone* e nella *Strage degli innocenti* di Marino, nella prima e nella seconda redazione del *Giorno* di Parini, e negli *Animali parlanti* di Giovan Battista Casti. Inoltre, tra Otto e Novecento il termine è più frequente in prosa; in versi, ricorre ad esempio nei *Canti* di Leopardi (*La vita solitaria*), e nelle *Odi barbare* di Carducci (*Saluto italico*), ma gode di fortuna ancor maggiore col solito Pascoli: da *Myricae* ai *Canti di Castelvecchio*, dalle poesie di ispirazione classica a quelle di tonalità più intima e familiare.

Strumenti musicali (*campana, sistro*):

Comunemente utilizzato in prosa e in poesia, da Guittone d'Arezzo ai poeti del Novecento, CAMPANA è vocabolo frequente in D'Annunzio, ma soprattutto in Pascoli: è attestato in *Myricae* (15 occorrenze), nei *Primi poemetti* (25), nei *Nuovi poemetti* (7), nei *Canti di Castelvecchio* (14), ecc. Tra le ricorrenze, si ricorda l'esempio forse più struggente: nella lirica *Sera festiva*, contenuta nella raccolta *Myricae*, il «*din don dan, din don dan*» della *campana* (accorato ritornello ai vv. 7, 14, 21 e 28) scandisce la visione della madre addolorata e quella della *romba festosa*; si segnala, inoltre, il componimento sicuramente ben vivo nella memoria di Rebora⁽²²⁾, ovvero *Campane a sera*, dove «[...] nel vespro

(22) Cfr. FL LXXI, v. 21, l'uso di *tinno*.

tinnule *campane* / empiono l'aria quasi di sonore / grida lontane [...]» e come «voci soavi [...]» – dice l'autore – «[...] voi tinnite a festa» (vv. 2-4 e v. 21).

In Egitto e Roma, SISTRO è invece strumento sacro del culto di Iside consistente in una lamina metallica ripiegata e attraversata da verghette mobili che risuonano alla scossa: percosso, emette «un sonoro tintinno» (vd. TB s.v.). Voce dotta, è il latino *sīstru(m)*, dal greco *sēi-stron*, da avvicinare a *séiein* 'scuotere'. Scarsamente attestata in prosa, è poco più presente in poesia: si incontra in Annibal Caro traduttore virgiliano, nell'*Adone* di Marino, in Pascoli (*Myrica*, *Poemi conviviali*, *Poemi italici*), in D'Annunzio poeta e prosatore (*Primo vere*, *L'Isottè*, *Maia*, *La Nave*, *Trionfo della Morte*, *Forse che sì, forse che no*), e in pochi altri. Di fatto, come suggerisce ancora Bandini ⁽²³⁾, *sistro* è uno di quegli arcaismi che «avevano avuto ricircolazione nella lingua poetica per impulso della poesia dannunziana e pascoliana». Tra i contemporanei di Rebora, il Savoca scheda soltanto Govoni, Gozzano e, in seguito, Montale.

Suoni acuti e gravi (squillo, tonfo):

SQUILLO, suono forte, acuto e vibrante, dalla durata breve, è attestato a partire da Dante, dove il termine è impiegato in *Pd* XX (v. 18), per indicare i canti dei beati che il pellegrino incontra nel cielo di Giove. Sempre in versi, è sporadicamente documentato fra Tre e Seicento, mentre ritorna con più frequenza tra Sette e Ottocento, per esempio in Monti (poeta e traduttore omerico), in Manzoni (poeta e tragediografo), nei *Canti* dell'Alfieri e nelle *Poesie* di Camerana, e ancora nei vari libretti delle opere musicate da Giuseppe Verdi, ma ricorre soprattutto in Pascoli. *Squillo* è presente anche in Corazzini, Gozzano, Moretti, Ungaretti, Saba (nove su diciotto occorrenze segnalate dal Savoca) e Montale.

TONFO è al contrario un rumore cupo e sordo; registrabile a partire dal XVII secolo, è attestato, in versi, nell'Alfieri e in Praga ad esempio, ma ricorre, anche questo, soprattutto in Pascoli. Più frequente in prosa (per il GDIU, il *Grande Dizionario italiano dell'uso*, *tonfo* è voce comune), si incontra in Manzoni (nel *Fermo e Lucia* e nelle due edizioni dei *Promessi sposi*), nel Nievo delle *Confessioni* e di *Novelliere campagnolo*, nelle *Storielle* di Camillo Boito e in vari romanzi di fine Ottocento.

(23) F. BANDINI, *op. cit.*, p. 20.

Voci letterarie o arcaismi (*clangore, concento*):

Latino *clangore(m)*, da *clāngere* 'gridare, risuonare', CLANGORE, ovvero strepito, suono squillante, specialmente di trombe, è attestato a partire dal *Morgante* di Pulci (av. 1484). Lo accolgono tra gli altri, con vari significati, il Monti traduttore dell'*Iliade*, Camerana, ma soprattutto, ancora una volta, Pascoli e D'Annunzio: nell'intero *corpus* della LIZ, su una frequenza complessiva di sole cinquanta occorrenze (nelle forme *clangore, clangor* e *clangori*), otto si trovano in Pascoli e diciassette in D'Annunzio (seguono a distanza p.e. Camerana con quattro occorrenze e Monti con tre). Pochi riscontri anche negli autori registrati dal Savoca: la voce è presente soltanto in Gozzano (2), Rebora (1), Campana (2) e Saba (1).

Con il valore di «armonia risultante dal concorde suono di voci e di strumenti», CONCENTO è un latinismo ⁽²⁴⁾ risalente al Petrarca del *Canzoniere* ed è attestato ampiamente nella lingua poetica con significati oscillanti tra 'armonia' e 'canto': è ad esempio in Lorenzo de' Medici, nel Boiardo, in Ariosto, nel Bembo, copiosamente nel Tasso e in Marino, nelle *Poesie* di Giovan Battista Vico, in Metastasio, Monti e Foscolo, e ancora nel Leopardi dei *Canti*, in Carducci, Pascoli e D'Annunzio; tra i poeti del secolo scorso, oltre che in Rebora, è in Palazzeschi e in Montale. Non si tratta, tuttavia, di voce esclusivamente poetica; *concento* è assai frequente nella prosa di Sette e Ottocento ⁽²⁵⁾.

Voci onomatopeiche (*trillo*):

Tra le voci onomatopeiche ricorre il sostantivo TRILLO, che il TB definisce come «Scuotimento, Vibrazione dei corpi sonori. In questo senso non usit. – Gr. Θρύλλος, Susurro, Mormorio. Ted. *Triller*, fr. *Trille*». È voce dunque onomatopeica, passata ad altre lingue di cultura come termine musicale, ovvero «abbellimento nel cantare o sonare, consistente in una successione vicendevole e rapida di due sole note contigue, di più o meno lunga durata, regolata in proporzione del tempo [...]» (vd. TB al num. 2). *Trillo* è anche il cinguettio acuto, armonioso e gorgheggiante degli uccelli o il frinio delle cicale, dei grilli. Tra i componimenti in versi contenuti nella LIZ, la voce ricorre in Praga, Camerana, Carducci e pochi altri, ma è presente soprattutto in Pascoli:

⁽²⁴⁾ È il latino *concentu(m)*, composto di *cum* e *cāntus* 'canto'.

⁽²⁵⁾ Cfr. GDLI [s.v.] e M. ARCANGELI, *La Scapigliatura poetica «milanese» e la poesia italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Aracne, 2003, pp. 70-71.

in particolare ne *L'uccellino del freddo* (*Canti di Castelveccchio*), *trillo* compare ai vv. 5 e 12, e un ritornello onomatopeico scandisce la lirica ogni sei versi («*trr trr trr terit tirit...*» vv. 7, 14, 21, 28, 35 e 42). Tra i poeti del Novecento, il termine si incontra anche in Corazzini, Gozzano, Moretti, Saba e Montale. È poco più documentato in prosa.

Hapax (*cigolo, tinno*):

CIGOLO deriva da *cigolare*, ovvero «scricchiolare, stridere, detto specialmente di oggetti di ferro o legno sfregati insieme» o «sibilare, stridere, detto di legna verde che arde». La forma più comune è rappresentata dal sostantivo *cigolio*, attestato ad esempio nel *Giorno* di Parini, nelle poesie di Pindemonte e del Monti, e, più volte, in Pascoli. Gli strumenti lessicografici consultati non registrano il nominativo impiegato da Rebora; riportano, invece, una forma aggettivale omografa *cìgolo* (e *cìgulo*), attestata dal TB come arcaismo con il significato di «piccolo». Nel contesto di *FL XLIII* («In cadenzati cìgoli sommessi», v. 8), il lemma sembra riunire in sé i due vocaboli, il verbo da cui deriva (*cigolare*) e l'aggettivo *cigolo*: il «lamentare [del] vascello morto» (v. 7) si concretizza, cioè, in piccoli stridii 'cadenzati' e 'sommessi'.

Anche la voce TINNO non è catalogata nei vocabolari consultati, mentre il Savoca la registra soltanto in Rebora: si tratta infatti di *unicum* reboriano, costruito come deverbale immediato. Preceduto nel *frammento LXXI* da altri due termini musicali, *canto* e *concento*, *tinno* ricorda il pascoliano *tinnito*, non meno delle *campane* («Fan le campane tinno», v. 21) ⁽²⁶⁾. Il termine rimanda dunque a Pascoli, all'ambito propriamente lessicale, ma anche al contesto di fanciullesca serenità e di sonorità presente, ad esempio, in *Campane a sera* (*Myricae*).

Verbi musicali (*cantare, tinnire*):

Tipico negli antichi, il verbo CANTARE è pluriattestato, in prosa e in poesia, dai rimatori siciliani a Pascoli e D'Annunzio, fino ai poeti del Novecento (258 occorrenze segnalate dal Savoca). Sporadici nelle *Rime* e nella prosa di Dante, gli esempi di *cantare* sono numerosi nella *Commedia*: pochi nella prima cantica, dove prevalgono i lamenti; di gran lunga prevalenti, con vari significati, nel *Purgatorio*, regno della musica; un po' meno numerosi nel *Paradiso*, dove peraltro «la musica e il

⁽²⁶⁾ Cfr. A. GIRARDI, *op cit.*, p. 114.

canto rappresentano una componente strutturale quasi obbligata, come la luce» (27). Il termine è presente in abbondanza anche nelle opere di Leopardi, filosofo traduttore e poeta: è nello *Zibaldone* tra le voci commentate filologicamente.

Per quanto riguarda il verbo TINNIRE, il Battaglia precisa (s.v. al num. 3): «Risuonare in modo acuto e cristallino (una voce, un suono). Anche sostant.», ed esemplifica citando soltanto Pascoli. Anche il *corpus* in versi della LIZ riporta pochi esempi: su sedici occorrenze tre sono di Carducci, otto di Pascoli e cinque di D'Annunzio; ancora più sporadici sono i riscontri nel *corpus* in prosa. Il lemma è inoltre registrabile nei *Canti orfici* di Campana: in *Firenze* si sente un «[...] *tinnire* di piatti e di bicchieri [...]» (*Firenze*, v. 44), immagine decisamente più concreta e quotidiana rispetto all'etereo «*tinnir* luminoso» della lirica reboriana.

Tutti questi termini assumono, ovviamente, maggiore forza quando si trovano in posizioni di particolare rilievo: è il caso ad esempio dell'*incipit* (come *arpeggiare* in FL XV, *canto* in FL XXXI o *cadenza* in FL XLIV), della rima e dell'assonanza (soprattutto se vengono associati due o più termini musicali come *arpeggi:gorgheggi* in FL IV, *melodia:armonia* in FL LVI, o ancora *trillo:squillo* in FL LVII), dell'accumulo (*cadenza, serenatelle, cantori, intona, cànati, canzone*, serie presente in FL XLIV, o anche *istrumento, vibrò, corda, canto, suono*, dell'ultimo *frammento*), oppure di altri accorgimenti retorico-metrici, come la figura etimologica (*cànati* e *canzone* sempre in FL XLIV) o il parallelismo («Bùssano i *timpani* cupi / Strìsciano i *sistri* lisci» di FL XIV; «Come *canto* in *melodia*, / Come *nota* in *armonia*» di FL LVI), o ancora le numerose iterazioni, talvolta veri e propri ritornelli, e così via.

* * *

La 'musica' dei *Frammenti lirici* si dirama, quindi, non solo attraverso l'impiego di voci musicali, ma anche attraverso decisivi rapporti sintagmatici e fonici. È fatta spesso di sonorità concrete, veicolate da una lingua poetica «differente da quella usurata e compromessa della quotidianità», ma, ancor più, dalla ricerca della specificità e anche corposità fonica delle parole, ricerca – come sottolinea Vittorio Coletti – «che porta a privilegiare i segmenti fortemente consonantici, le voci irte di doppie 'infernali' [...] e anzi a sottolineare in luoghi ritmici privilegiati [...] proprio il lessico più arduo e foneticamente denso, irsuto» (28). O

(27) Cfr. *Enc. Dant.* [s.v.].

(28) V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, P.B.E. Einaudi, 1993, p. 420.

più in generale, come scrive Laura Barile, «una musica fatta di armonie frantumate e dissonanti» ⁽²⁹⁾.

In definitiva, per un poeta come Rebora, che desidera «perseguire la vita intensa o quel rompiscatole dello spirito», che non può «vivere senza ‘afflato’» e vorrebbe respirare «a pieni polmoni» ⁽³⁰⁾, la musica, il ritmo, diventano musica e ritmo interiori, ricerca di sé, della verità, dell'assoluto; ovvero – riprendendo le stesse parole che il poeta scrive nello studio sul Leopardi «mal noto» – «musica come interiorità, ma anche come appagamento dell'aspirazione infinita dell'anima» ⁽³¹⁾. Allo stesso modo, attraverso le strutture elementari del linguaggio e del suono, i suoi *Frammenti* si fanno espressione di quella ricerca di senso, di «tutta la sofferenza e la gioia» della sua vita interiore: in essi, la musica diviene «soave conoscenza» e nella musica l'anima finalmente si innatura ⁽³²⁾. E questo perché – come scrisse Madame de Staël, la scrittrice ginevrina a cui Leopardi rimanda, nello *Zibaldone*, per spiegare le sue concezioni in fatto di musica e d'arte ⁽³³⁾ –

De tous les beaux-arts c'est (la musique) celui qui agit le plus immédiatement sur l'âme. Les autres la dirigent vers telle ou telle idée, celui-là seul s'adresse à la source intime de l'existence, et change en entier la disposition intérieure (*Corinne ou l'Italie*, liv. 9, ch. 2) ⁽³⁴⁾.

⁽²⁹⁾ L. BARILE, *Introduzione* a C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, Milano, Scheiwiller, 1992, p. 30.

⁽³⁰⁾ C. REBORA, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 220, lettera n. 275.

⁽³¹⁾ C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, in ID., *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, cit., p. 123.

⁽³²⁾ Cfr. *FL XVI*, vv. 1-2.

⁽³³⁾ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, cit., p. 98 [79].

⁽³⁴⁾ Ovvero, «Di tutte le belle arti è (la musica) quella che agisce più immediatamente sull'anima. Le altre la dirigono verso tale o tal'altra idea, soltanto quella si rivolge alla sorgente intima dell'esistenza, e cambia per intero la disposizione interiore».

APPENDICE I

INDICE DELLE VOCI

L'indice comprende le voci, propriamente musicali o legate ad aspetti sonori, riscontrate nei *Frammenti lirici*.

A

accordo
armonia
armonioso
arpeggiare
arpeggio
avemmaria

B

battito
bisbiglio
boato
bramire
bruito

C

cadenza
cadenzato
cagnara
campana
campano
cantare
canto
cantore
canzone
chiamare
chiasso
cigolo
clamore
clamoroso
clangore
colloquio
concento
conflagrare
corale
corda
coro
crepolio

D

danza
dire
discorrere
distesa (a)

E

echeggiare
eco
eloquio

F

fanfara
favella
fesso
fischio
fragore
frullo

G

gemere
gemito
gonfio
gorgheggio
gorgogliare
gridare
grido

I

imprecare
intonare
invocare
invocato
istrumento

L

lagnare
lamentare
lamento

M

melodia
melodiare
melodioso
murmure
musica

N

nerbo
ninnananna
nota

O

osannare

P

parlottio
parola

R

rantolo
rauco
richiamare
rintronare
rintronato
risonare
risuonare
ritmare
ritmo
ritornello
rombante
rombare
rombo
ronzare
ruggiare
ruggito
rullare
rullo
rutto

S

schianto
schioccare
scoccare
scoppiare
serenatella
sibilare
sirena
sistro
sonaglio
sonante
sonoro
squillo
stridere
strido
suonare
suono
sussurro

T

timpano
tinnire
tinno
tocco
tonfo
trambusto
trillo
tripudio
tumultuare
tumultuoso
tuono

V

vibrare
voce

APPENDICE II

NOTA BIBLIOGRAFICA

I *Frammenti lirici* sono stati analizzati nell'edizione di G. SAVOCA & M. PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora* ⁽¹⁾, in quanto, come opera filologica, si propone di restaurare il testo originario, liberandolo dalle alterazioni subite con le edizioni successive a quella del 1913 ⁽²⁾.

Quanto al tema musicale in Rebora, si rimanda in modo particolare a M. CARLINO, *Le parole maledette di un musicista mancato (note in margine ai «Frammenti lirici» di Clemente Rebora)*, «Studi Novecenteschi», IX, numero 23, giugno 1982, pp. 117-144; L. BARILE, *Introduzione* a C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, Milano, Scheiwiller, 1992; C. CARENNA, *Presentazione* e C. GIOVANNINI, *Introduzione* a C. REBORA, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, Milano, Jaca Book, 1994; A. GIRARDI, *Rebora, Leopardi e la musica*, in ID., *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 101-122; AA.VV. *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, a cura di G. DE SANTI & E. GRANDESSO, «Nuovi Quaderni Reboriani», Venezia, Marsilio, 2001.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

DELI = *Il nuovo Etimologico. DELI. Dizionario etimologico della lingua italiana*, di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, seconda ediz., a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999.

Enc. Dant. = *Enciclopedia dantesca*, direttore Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1984, 7 voll.

GDIU = *Grande Dizionario italiano dell'uso*, diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999-2003, 7 voll.

GDLI = *Grande Dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2004, 21 voll.

LIZ = *Letteratura italiana Zanichelli. CD Rom dei testi della letteratura italiana*, quarta edizione per Windows, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.

⁽¹⁾ G. SAVOCA & M. PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora*, Firenze, Olschki, 2001, 2 voll.

⁽²⁾ C. REBORA, *Frammenti lirici*, Firenze, Libreria della Voce, 1913.

TB = *Dizionario della lingua italiana* [...] *con oltre centomila giunte ai precedenti dizionari* [...], a cura di N. Tommaseo & B. Bellini, Milano, Rizzoli, 1977 (riproduzione dell'edizione del 1865), 20 voll.

ZINGARELLI = *Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, di Nicola Zingarelli, undicesima ediz. a cura di M. Dogliotti & L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1987.

VPIN o Savoca = *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, di Giuseppe Savoca, Bologna, Zanichelli, 1995.

ANTONIO GIRARDI

«LUNGO DI DONNA UN CANTO»: FRAMMENTO E POEMA MUSICALE

Che la lirica in questione sia tra le più suggestive di Rebora lo intende ogni discreto lettore. Che poi sia anche tra le più emblematiche va dimostrato con qualche argomentazione a largo raggio.

Il Novecento Rebora lo affronta di petto tra i primi, sul versante generalmente intellettuale e anche su quello tecnico, linguistico, dove non permetteva sconti il suo guardare a Dante e a Leopardi, tra i pochissimi poeti assunti nel pantheon personale illustrato al padre in una lettera dell'ottobre 1909: «Io sto con Budda Cristo Dante *Bruno* (veg-gansi gli *heroici furori*) Vico Alfieri e Leopardi; modestamente, secondo la mia natura» ⁽¹⁾. Di fatto nella cerchia dei cosiddetti poeti vociani, la sua scrittura spicca per i connotati più complessi e personali. E al di là della stessa «Voce», le sue forme potrebbero risultare tra le più rappresentative del primo Novecento. Si consideri, in una missiva all'amica Lavinia Mazzucchetti (269), la radicalità di un'ammissione che denuncia il più serio limite intrinseco del «lavoretto» (!) ossia dei *Frammenti lirici*:

La ringrazio con intima soddisfazione del buon giudizio ch'Ella ha fatto d'un mio lavoretto che è – e purtroppo (non per gli altri, s'intende) sarà – un frammento di quel sentimento e pensiero delle cose che è in me e si esaurisce nella vita senza volere o potere obbiettarsi in una creazione indipendente.

⁽¹⁾ La lettera, che testimonia la crisi irrimediabile della cultura positivista agli occhi di Rebora, porta il numero 72 nella nuova edizione dell'epistolario curata da C. Giovannini, Bologna, Edizioni dehoniane, 2004. A questa numerazione si atterranno tutte le citazioni epistolari fatte qui di seguito.

Per chi li aveva sbazzati, quei frammenti sarebbero dunque rimasti, inguaribilmente, solo i lacerti di un intero vitale in traducibile sulla pagina. E questa consapevolezza testimonia lo scacco patito dal suo intento più profondo, quello di esprimere appieno l'interiorità soggettiva: ossia il bisogno che si trovava a spartire con *ogni* espressionismo, in Italia e fuori d'Italia. Ma se quella totalità soggettiva era irraggiungibile, il giovane poeta non arretra, traccia comunque i suoi versi, perfino in «odio alla poesia», come dichiara un'altra lettera ancora (207) stavolta indirizzata a Giuseppe Prezzolini. Di fatto l'*impasse* di partenza viene aggirata col ritentare sulla pagina se non la totalità dell'esistenza, almeno le sue tensioni e i suoi ritmi. E questo attraverso l'instancabile lavoro sui testi esercitato nell'allestire il libro: il poeta ne parla di continuo, ne dà resoconti, chiede consigli agli amici. Il 22 febbraio del '13 (215) sottopone al giudizio di Angelo Monteverdi una nuova versione di *O carro vuoto*. Due giorni dopo (216) spedisce il «nuovo abbozzo» di un altro *frammento* a Daria Malaguzzi. Scrivendo ancora a Monteverdi, insiste sulla necessità di ritoccare un po' tutto:

[...] Grazie per i Fr.; li sto ricopiando e riordinando e in parte – maledetta incontentabilità – limando, qua e là. Sono scontento e contento di essi; ma capisco che sarà bene ch'io mi precluda questa pericolosa tentazione di *perfezionamento* (la sottolineatura è dell'autore) (219).

Ma ancora di «imperfessione *che potrebbero non avere*» parla la lettera del 7 aprile ad Antonio Banfi. Dopo aver ringraziato per la revisione fornita, rivolgendosi per l'ennesima volta a Monteverdi, gli chiede di considerare «le poche variazioni introdottevi, per saperne immediatamente il [...] giudizio» (241, 29 maggio 1913) ⁽²⁾. Ecc. ecc. Sicché, se qua e là qualcosa dà l'impressione di rimanere imperfetto o un po' sfasato, il motivo sta nella difficoltà di far passare contenuti alquanto complessi attraverso alchimie formali mai scontate. Infatti questa scrupolosità, che non è solo *labor limae* investendo pure i livelli macrotestuali, tutto può avvalorare meno che l'idea di un poetare come puro gesto autoespressivo. Mentre si sa che le poetiche espressionistiche quanto più sono allo stato puro tanto più esasperano fino ai limiti estremi il soggettivismo romantico col loro puntare all'espressione individuale almeno tendenzialmente senza mediazione alcuna. Ben diversamente qui il lettore non è affatto un'entità di poco rilievo: è l'altro con cui non

⁽²⁾ Le preoccupazioni si estendono pure all'assetto tipografico del testo, come dimostrano le ansie, espresse a Prezzolini, riguardo all'«esattezza dell'ultima correzione dei Fr.» (246, 13 giugno 1913).

si può non entrare in comunione. E per essere condiviso, compartecipato, quel che balena primigenio nella mente deve tradursi per forza in formule comunicative.

Non solo. Su questa disposizione si direbbe innata si innestano le idealità religiose, a quest'altezza di stampo mazziniano, che spingono a un'ulteriore compressione dell'individualità in funzione della socialità cui la poesia stessa è tenuta. È vero, saranno i posteriori *Canti anonimi* a mostrare meglio, fin dal titolo, la volontà di dissolvere la voce individuale nell'anonimo coro collettivo, svelando qualche consonanza in più con l'«uomo comune» che voleva rappresentare Piero Jahier. Ma la tentazione di togliere il marchio personale, la propria firma, è già attiva nel '13, la troviamo espressa con chiarezza in una delle lettere menzionate sopra, quella per Banfi del 7 aprile: «[...] s'io pubblicassi i miei versi *anonimamente* [suo il corsivo], non avrebbero maggior significato? (forse ora è troppo tardi, ché già molti sanno della mia personcina). *Rispondimi subito*, ch'io sappia regolarli»: quel diminutivo, *personcina*, affibbiato a sé stesso, garantirebbe, se ce ne fosse bisogno, l'assoluta genuinità della richiesta, la mancanza di ogni retropensiero tattico.

Per finire, questi frammenti non aspirano solo a una ricezione tendenzialmente universale; universali si vorrebbero già nell'incarnare sentimenti di tutti, come lo è esemplarmente il bisogno d'amore di cui parla la lirica che stiamo leggendo, *Lungo di donna un canto* (XXXI) ⁽³⁾:

Lungo di donna un canto si trasfonde
 Come azzurro vapore
 Dai clivi lambiti dal sole d'autunno
 Che stanco dirada l'ardor delle fronde
 E nuvole scioglie cercanti sopore.
 Nel vuoto sostare dell'aria ascoltante
 La voce mi palpita in cuore;
 E le bellezze ripenso che sole
 Vaniscon senza amore:
 Baleno d'oro non giunto al guizzo,
 pianta nel succhio divelta, tizzo
 Scordato sotto la cappa
 A sognare la fiamma,
 Alito non respirato,
 Baci non schiusi,
 Forte corpo senza amplesso.

 Dai clivi si versa si esala dispera

⁽³⁾ La trascrivo da C. REBORA, *Le poesie*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1988, p. 57.

L'umido ombrare violetto:
A casa, a spremere la sera!

Il *canto* che suscita tutta la lirica si presenta con ogni verosimiglianza come un canto effettivamente udito – in questo senso ricorda quello dell'artigiano nella *Sera del dì di festa* di Leopardi. Ma questo è un canto femminile, insieme delicato, solitario e fascinoso come quello rievocato in *A Silvia*, v. 9, «Al tuo perpetuo canto». In ogni caso la situazione e il tema poetico sono d'altro genere, come conferma la presenza di un altro vocabolo-chiave, l'*esala* del tricolon asindetico verbale che apre la strofetta conclusiva, da confrontare con la situazione del *Gelsomino notturno* pascoliano, «per tutta la notte s'*esala* / l'odore che passa col vento»: anche se poi quello di Pascoli era un amore già consumato, già sciupato, e invece quello che affiora qui è un amore atteso, sognato, invocato; in ogni caso l'amore privo di compimento delineato con suggestività delicata e potente dall'elenco metaforico delle bellezze che «vaniscono senza amore». Quella è la condizione comune in cui si possono ritrovare la donna e chi ne parla. Anche, e forse più, di chi ne parla, potrebbe essere il «forte corpo senza amplesso» – ecco un'altra piega possibile dell'auto-espressione! – se colleghiamo il tutto al quadro tratteggiato per l'amica Daria qualche anno prima (51, 3 novembre 1908):

Su ciò che mi chiede, ecco in breve il mio pensiero: in generale l'uomo è mediocre nell'amore *vissuto* e legato al senso; non solo, ma (quando è volgare) giunge a calcolate e fredde sudicerie senza nessuna fede; mentre la donna, anche la più abietta, si muove spesso per una frenesia di tutta se stessa che ha (anche nei casi più turpi) dell'eroico. Nella media poi l'uomo agisce come un educato mascalzone anche in forza del precetto del principe Dmitri (nella *Resurrezione* di Tolstoj): «l'hanno fatto anche altri prima di me»; il male cioè diventa consuetudinario e onorato quasi perciò di valore di legge *necessaria*. [...] A questo aggiunga anche il fascino [...] che quest'atteggiamento di dongiovannismo eroico della gioventù esercita sull'animo di moltissime signorine scaltrite e... ingenuie, per certo sapore piccante sentimentalistico-sensuale: tanto che di fronte alle più, sarebbe ridicolo colui che sinceramente confessasse di rifuggire da codesta mediocre e comoda scapestreria da vanesii.

Inutile sottolineare quanto Rebora si staccasse dalla voga che i più, almeno in Italia, avevano appreso non tanto da Tolstoj quanto dallo Sperelli del *Piacere* e dal suo stesso autore: Rebora sta fra chi non segue l'onda dominante, sta fra le «belle anime» per le quali l'amore è una «rinuncia successiva che presto s'acqueta» (*ibid.*), e lo ribadisce la confessione diretta fatta alla medesima corrispondente l'anno successivo:

Io veggo intorno mille audaci cacciatori che stendono e prendono: ora dell'amore grosso io non so che farne; potrei averne a bracciate, ma è drittamente ai miei antipodi; l'altro, quello che mi turbina nel petto, è timido, non c'è che dire: non che arrossisca o abbassi le palpebre puritanamente; anzi perché non pensa al male, ha la limpidezza di un bimbo quando non è bugiardo; ma non sa sbocciare e farsi intendere [...] (64).

Insomma sentimenti e atteggiamenti dell'autore paiono meno distanti dalla cauta ritrosia delle donne – o meglio del tipo di donna di cui parla la lirica – che dal vacuo predare maschile, o maschilista come si direbbe oggi. Ma non è solo questione di rapporti tra i sessi. Nel compatire, etimologicamente, questa donna, affiora anche la «bontà», un'altra idealità assolutamente propria del poeta benché in qualche modo nata sul ceppo mazziniano ⁽⁴⁾: bontà che è un insopprimibile bisogno di mettersi caritatevolmente «sulle vie di tutti» ⁽⁵⁾, e, più da vicino ancora per il nostro testo, la solidarietà sentita verso le esistenze incomplete,

[...] da tutto ciò mi scaturisce una bontà sempre più profonda, e una penetrante simpatia per tutto quello che è insoddisfatto quaggiù (125, 20 maggio 1911),

dove la formulazione finale potrebbe sintetizzare perfettamente il cuore della poesia. E per circostanziare meglio l'estensione dell'asserto viene utilissimo un corollario reperibile in due luoghi ravvicinati, ossia la cartolina per Banfi del primo ottobre del '10 (104) col suo entusiasmo rigeneratore – «[...] spremere la poesia e la fede dalle minimezze del giorno» –, intento affermato con parole un po' diverse nella lettera alla Malaguzzi del mese dopo (107):

[...] la mia natura è tale da trasformare (se non sempre, almeno nei momenti lucidi) la quotidianità asfissiante in una materia perenne di saggezza [...].

Le bassure del quotidiano sono dunque avvertite come necessaria, imprescindibile realtà di partenza per ogni sublimazione, per ogni movimento ideale. E l'amore, per come lo intende Rebora, non può che fare il paio con la «bontà».

⁽⁴⁾ Eloquente al riguardo quanto scrive a Banfi il 30 maggio 1912, come sottolinea opportunamente Giovannini alle pp. 137-138.

⁽⁵⁾ «Quantunque senta di non esser necessario a nessuno, pensiero di nessuno, meta di nessuno, tuttavia – la mia enorme sete di affetto e consenso – mi spinge sulle vie di tutti, per donare agli altri ciò ch'io non riceverò mai» (113, 24 febbraio 1911).

Come raramente succede, più che fornire indicazioni generiche l'epistolario ci ha fatto sin qui da guida sicura per ritagliare l'ambito tematico del testo. Sempre l'epistolario ne garantisce l'alto valore rappresentativo, anzi l'assoluta centralità, riconfermata dalla presenza dello stesso tema in un altro vertice dei *Frammenti*, il XXIV *Sui fianchi óndano avvinti*. Ed è un poeta lombardo come Rebora, Giovanni Raboni ⁽⁶⁾. a cogliere bene, con la somiglianza, anche le differenze fra le due liriche:

[...] mentre là la ricerca del piacere appariva come qualcosa di forzato e arido, quasi cupo, qui la gioia dei sensi è sentita come giusta pienezza, e per questo meritano compassione le donne che vi rinunciano o sono costrette a rinunciarvi. E nella chiusa, nell'ultimo verso soprattutto, sembra di cogliere una sorta di acre esultanza: l'esultanza di chi si appresta a «spremere», a godere come un frutto maturo la notte che si avvicina.

La forza della riuscita poetica va comunque verificata anche con altri parametri, primariamente con l'analisi formale. E qui si può notare subito che lessico e morfologia del testo in questione non sono tra i più tipici del libro, i cui connotati, descritti magnificamente da un altro poeta e critico insieme, Fernando Bandini ⁽⁷⁾, esemplificano piuttosto parcamente. Vi si può invece scorgere una delle rare attuazioni – ma si tratta anche qui di una attuazione ben parziale – di quello stile sobrio, paragonato a un «vestitino dimesso, di tutti i giorni» ⁽⁸⁾, che Rebora descriveva come veste più appropriata dei suoi *Frammenti*: curiosamente fino a un certo punto se solo pensiamo alla scarsità, al loro interno, di tessere desunte dal D'Annunzio più prezioso, come dal Pascoli linguisticamente più sofisticato, che pure a occhio vi prende più spazio. Ma se dell'espressionismo linguistico dei *Frammenti* in *Lungo di donna un canto* scarseggiano le più caratteristiche marche di superficie, ne rimane comunque il fondo corposo, acceso.

Qualche dettaglio. Il *si trasfonde* antico e letterario segna una delle frequenti applicazioni analogiche del verbo ⁽⁹⁾ in luogo dei possibili, e più neutri, *si diffonde** o *si propaga**. Vale dunque come 'trasmettersi intimamente', 'imprimersi' nello spazio circostante, nel modo pervasivo che è permesso dal *vapore* evocato dalla similitudine. Per questo

⁽⁶⁾ Nell'antologia da lui commentata *Poesia italiana contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 37.

⁽⁷⁾ F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea* («Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano», I), Padova, Liviana, 1972, pp. 3-35.

⁽⁸⁾ Così nella lettera a Monteverdi del 17 aprile 1913 (229).

⁽⁹⁾ Ne parla Bandini alle pp. 8-9 del saggio citato.

particolare valore semantico il verbo si collega a quelli del *colon* trimembre al terzultimo verso, *si versa si esala dispera*: *Dispera*, normalmente astratto, vale più fisicamente come 'perdersi', mentre nel conclusivo «spremer la sera» il verbo, di norma concreto, viene metaforizzato per rendere l'azione psicologica di cui sopra, il godere la sera. Sempre tra i verbi piegati ad altra significazione, tra metafora e analogia, anche il *dirada* del v. 4: il sole, evidentemente, non sfolta le piante, nel senso qui assunto si limita a 'smorzare' il loro rosseggiare. Sta invece nella mancanza del riflessivo l'anomalia dell'*ombrare*, 'abbuiarsi', al v. 18⁽¹⁰⁾. Nel complesso merita però attenzione ancora maggiore l'articolazione morfo-sintattica e retorica, a partire dalle espansioni plurime della principale realizzate, nell'attacco, con l'avvicinarsi progressivo del participio passato *lambiti*, subito dopo del *che... dirada*, e infine del participio presente *cercanti* dal forte valore verbale, 'doppiato', nel verso successivo dal consimile *ascoltante* (i verbi d'azione, il *cercare* delle nubi e l'*ascoltare* dell'aria ne personificano i soggetti rispettivi).

Dopo quest'ampio movimento ipotattico, reso subito solenne dall'iperbato proprio all'inizio del verso d'attacco, *Lungo di donna un canto*, il passo del periodo si fa paratattico, e nominale nell'elencazione asindetica delle «bellezze [...] sole» ai vv. 10-16, per contrarsi ulteriormente nel successivo *colon* trimembre (v. 17) dove vengono a mancare le stesse virgole. Con ulteriore cambio di marcia, la microarchitettura retorico-sintattica dell'ultimo verso si appoggia sull'anafora ravvicinata dei due *a*, il primo di valore locativo, il secondo, in apparenza finale e sotto sotto ottativo, preparato, in quanto modo infinito, dal precedente *ombrare*.

Meritano grande attenzione, questi trapassi sintattici, anche perché si accompagnano al mutevole fluire dei versi (peraltro tradizionali, come misure) in potente sinergia espressiva. Il periodo ipotattico iniziale, aperto da un avvicinarsi di endecasillabo e settenario come in una canzone libera, imbocca il suo andamento più proprio nei successivi ampi doppi senari (si ricordi, misura manzoniana: primo coro dell'*Adelchi*!), e tutti, si badi, con accenti di 2^a 5^a. L'ultimo, il v. 6, fa da ponte per introdurre il periodo successivo che, metricamente ondeggiando,

⁽¹⁰⁾ Come segnala Barbara Venturi nella sua tesi di laurea *Il lessico dei «Frammenti Lirici» di Clemente Rebora* (rel. prof. A. Girardi, Università degli Studi di Verona, a.a. 2006/2007), il nesso *ombrare violetto* potrebbe avere alle spalle il ricordo di *Alcyone, Il Fanciullo*, vv. 225-227: «[...] Per l'Imetto / l'ombra si spande. Il monte violetto / mormora e odora come un alveare». Probabilmente una parte decisiva nella memorizzazione è giocata dall'attribuire il *violetto* ad un monte, ossia a un luogo-mito della vita, prima che della poesia reboriana.

subito digrada nel novenario ad anfibrachi (con accenti di 2^a 5^a 8^a) «la voce mi palpita in cuore», risale nell'endecasillabo (stavolta di timbro narrativo coi suoi accenti di 4^a 7^a, «E le bellezze ripenso che sole») per poi calare ancora, stavolta nel settenario. L'elenco vero e proprio si snoda attraverso due decasillabi, anch'essi con accenti di 4^a e 7^a (vv. 10-11), poi, complessivamente calando e di nuovo ondeggiando ai vv. 12-16, ottonario, settenario, ottonario, quinario, ottonario: solo l'ultimo degli ottonari ripropone l'accentazione tradizionale di 3^a 7^a, consona al registro 'importante' della formulazione inversa aggettivo-sostantivo «Forte corpo senza amplesso». Il primo verso della lassa conclusiva ritorna alla misura ampia del doppio senario, in perfetta equivalenza ritmica interna – tutti e due i senari sono di nuovo di 2^a 6^a – ma sfasato rispetto alla bipartizione asimmetrica dei sintagmi che stanno al suo interno, il breve *Dai clivi* e l'ampio *si versa si esala dispera*. Un po' come i due successivi i quali ripropongono ambedue il profilo di 4^a 7^a ⁽¹¹⁾, in contrasto con l'articolazione sintagmatica: unitaria nel penultimo, e invece bipartita dalla virgola nell'ultimo.

Gli a capo da un verso all'altro corrispondono perlopiù agli stacchi naturali tra sintagma e sintagma in tutto il primo periodo subordinativo, assecondandone l'ampia snodatura, e così avviene anche nel tratto successivo, con un'unica inarcatura tra *tizzo* alla fine del v. 11 e *Scordato* all'inizio del 12. Più debole l'unico *enjambement* successivo che separa predicati e soggetto ai vv. 17-18. La coloritura formalmente poetica del testo risulta quindi affidata alla stessa segmentazione versale e, decisamente, alle rime e rapporti fonici consimili. Spiccano evidenti la rima 'ricca' *trasfonde* : *fronde*, ai vv. 1 e 4, in consonanza con *l'ascoltante* del v. 6 e in alternanza stretta con l'altra rima più estesa *vapore* : *sopore* : *cuore* : *amore* (vv. 2, 5, 7, 9) questa a sua volta in assonanza con *fronde* al v. 4 e *sole* al v. 8. Segue la 'difficile' d'impronta dantesca *guizzo* : *tizzo* ai vv. 10-11 ⁽¹²⁾, poi l'assonanza fra *cappa* e *fiamma* (vv. 12-13). Irrelati i versi 14-15, ma al centro di ambedue sta l'iterazione di *non* che in qualche modo fonda anche l'equivalenza fonica. L'ultima rima, la densissima, semananticamente, *sera* : *dispera* (vv. 17-19), si alterna agli assonanti, e pure densissimi, *amplesso* : *violetto* (vv. 16-18). Ma quel che accade in punta di verso non è tutto, in questo musicalissimo canto di donna, perché cospicui intrecci fonici si diramano anche all'interno. L'*incipit* allittera vistosamente nel nesso vocale+nasale, «LUN-

⁽¹¹⁾ Preceduti al v. 18 dall'accento di 1^a e al v. 19 da quello di 2^a.

⁽¹²⁾ Nella variante *stizzo* in Pg XXV, vv. 23-27 (*stizzo* : *guizzo* : *vizzo*).

go di *doNNA UN cANto*», protratto ai vv. successivi da «*lAMbiti*», «*stANco*» e dal rimante «*frONde*»: l'allitterazione, quindi, si sovrappone alla rima, qui e anche in «*VUOto*»-«*VOce*», in diversa misura assonanti con la rima in *ORE*. Vien da pensare inevitabilmente all'indicazione offerta nel maggio del '13 alla Mazzucchetti:

Mi permetta di indicare al Suo gusto i tentativi *ritmici* e la sensibilità delle parole *simpatiche* o assonanti (con una enne sola!) ch'io cercai con maggior spontaneità gioiosa negli ultimi frammenti (240).

Tutto questo prende rilievo particolare in una lirica che nasce dal *canto* e intorno ad esso gravita. La musica, si sa, era stata la prima travolgente passione del giovane Rebora, ma non erano bastati esercizi al pianoforte, frequentazione appassionata di sale concertistiche, conoscenze aggiornate fino a Debussy (le documenta la lettera 42, con data del timbro postale 20 aprile 1908), infine la stessa tesina sulle idee musicali di Leopardi⁽¹³⁾ a farne il musicista che avrebbe voluto diventare. Come il coetaneo Saba⁽¹⁴⁾, e in seguito Montale o Caproni, lo spegnersi sul nascere di una carriera musicale per la constatata inadeguatezza tecnica⁽¹⁵⁾ trova risarcimento, e che risarcimento, nell'attività poetica. Nondimeno anche in Rebora la profondità dell'esperienza musicale agisce dentro la stessa poesia, tenendone il centro ideale coi valori di cui è veicolo – ossia la *bontà*, la solidarietà, l'amore – e costituendo l'ossatura profonda del 'poema'. Per il primo aspetto può bastare, nell'extratesto, l'ennesima lettera, eloquentissima, alla Malaguzzi, del 29 maggio 1909:

Mi convinsi che la *bontà* (Lei sa in qual senso io l'intenda), è l'unica realtà alla quale l'anima si avvicina quando è più vasta, più divina e meravigliosa d'amore; che l'arte ci prepara ad accedervi e che in singolar modo la musica interpreta più da vicino e quasi direi la crea; e che il sollievo più possente della vita è l'aspirazione a questa vastità che ci circonda, nel qual tendere è anche l'unica moralità (62).

Sono i nessi profondi che ritroviamo ad esempio in uno dei *Frammenti* più significativi, il LVI «Come canto in melodia, / Come nota in

(13) L'ho discussa nel mio *Rebora, Leopardi e la musica*, in A. GIRARDI, *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 101-122.

(14) Proprio perché i due poeti non si assomigliano, segnalo come l'intento reboriano di «spremere la poesia e la fede dalle minimezze del giorno» (104, lettera a Banfi del 1 ottobre 1910) non sia così lontana dall'ottica, coeva, della sabiana *Città vecchia*: col suo «infinito / nell'umiltà»...

(15) Cfr. ad esempio le lettere 61, 62, 78 e 82.

armonia, / Nell'amor della gente mi paleso»⁽¹⁶⁾. O più chiaramente ancora nel sonetto *O musica, soave conoscenza* il quale, rilevavo altrove⁽¹⁷⁾, stabilisce equazioni fondamentali tra musica e bellezza (ai vv. 2-4), musica e verità (vv. 5-8) e finalmente tra musica e amore, «Amor che nel cammino nostro accende / L'inconsapevol brama triste o lieta / E in te, raggiunto il tempo, lo trascende». Ma di quest'ambito, almeno per l'essenziale, s'è fatto cenno sopra. Più delicato e complicato, invece, il secondo aspetto, quello 'poematico', su cui comunque non si può sorvolare: troppo pressanti per essere ignorate già le indicazioni al riguardo dell'autore. Senz'altro poematica è la materia stessa del libro, la cui dedica va «Ai primi dieci anni del secolo ventesimo» confermando in sostanza quanto scritto a Banfi l'anno prima: «i più [dei *Frammenti*] son del decennio passato, ricoloriti nuovamente» (157, 12 febbraio 1912). Il «ricoloriti», d'altra parte, può dipendere dalla struttura paradossalmente poematica in cui vengono calati. Al riguardo è difficile stabilire quanto e in che senso il precedente contasse per Rebora, ma va ricordato che un grande poema, ancorché dichiaratamente «moderno», volevano essere le *Laudi* dannunziane uscite a partire dal 1903. Col che D'Annunzio in certo senso aveva tentato l'impossibile, il ripristino della totalità del poema quando agli occhi di pressoché tutti i contemporanei il genere era ormai impraticabile. Il titolo stesso *Frammenti*, titolo infine scelto da Rebora fra i tanti affacciatisi⁽¹⁸⁾, sta appunto a indicare l'impossibilità di scrivere un poema, o almeno un poema nel senso tradizionale del termine. E da qui una febbrile, inesausta ricerca, in quanto tale destinata per forza a non prendere forme coese e finite, a moltiplicarsi e rifrangersi in sfaccettature plurime: nei *Frammenti*, appunto, di un poema impossibile, di un'unità perduta, o da riconquistare, e comunque non attuale. Frammenti i quali, comunque, dei modelli canonici conservano qualche traccia, come il bisogno di dosare convenientemente unità e varietà; la prova epistolare la fornisce la lettera a Monteverdi del 14 febbraio del '13:

Ti pregherei [...] di legger subito i miei *frammenti* rinnovati (?) e di dirmene cosa ne pensi; e così pure dei tre o quattro altri che qui ti accludo (se sia meglio serbarli in una eventuale (?) seconda serie, o incorporarli a dar maggior varietà-unità a questa prima) (211).

⁽¹⁶⁾ O ancora nel XX, centrato sul motto «Cuor che ti muovi ovunque è pena e l'ami», e nel LXIII, «Tu, divin senso palpitante e intriso / Del sangue quotidiano; / Tu, divin senso che irraggi / La vita e più la doni e più n'accresci».

⁽¹⁷⁾ Nel citato mio saggio *Rebora, Leopardi e la musica*, p. 110 (vedi nota 13).

⁽¹⁸⁾ Fino al 28 marzo del '13 il dantesco *I guinzagli del Veltro* sembrava quello preferito ai tanti altri elencati a Monteverdi (224).

Ma più centrale ancora, per il rapporto stesso tra frammenti e poema, è la questione della loro verità d'insieme, sulla quale riferisce a Prezzolini (212):

[...] li vorrei stampati tutti insieme, perché la *verità* [sottolineatura di Rebora] di essi non è nel singolo ma nel tutto; e mi saprebbe amaro esser infilato da una cruna sola e attorto dalle dita callose di una quotidianità fuggevole e indifferente.

E di seguito, nella stessa lettera, torna il riferimento alla musica praticata in un momento anteriore, quello che Rebora continua a sentire come la propria personale età dell'oro:

[...] il meglio del mio spirito risale a un tempo passato (quando improvvisavo – senza cognizione di musica – bei temi; e ora non più) (*ibid.*).

Appunto. I primi dieci anni del secolo erano stati per lui personalmente gli anni della passione musicale. E quella verità, assolutamente decisiva, della sua esistenza, determina addirittura la struttura del 'poema' impossibile: lo riempie di vocaboli ⁽¹⁹⁾ e di metafore attinenti alla musica; ne caratterizza vari *incipit*, anche uno di seguito all'altro – si pensi al XV, *Lontano arpeggia il tramontare*, e al XVI, *O musica, soave conoscenza*; ne segna l'alfa e l'omega: «qui nasce, qui muore il mio canto» proclama il frammento d'inizio, e, alla fine, l'amoroso congedo al lettore:

Tu, lettor, nel breve suono
Che fa chicco dell'immenso,
Odi il senso del tuo mondo:
E consentire ti giovi.

⁽¹⁹⁾ Ne segnalavo alcuni nel sopraccitato Rebora, *Leopardi e la musica*, alle pp. 110-115. In questo convegno completa l'inventario la Venturi nel suo contributo.

PIETRO CATALDI

GIUSTIFICARE LA VITA: LETTURA DI VOCE DI VEDETTA MORTA

*Sapessi quanta esperienza non dicibile, e quanta
luce nuova mi ventila infuocata attendendo – se
sarà destino – di irraggiare, per chi mi ama, [...]
verso ciò che giustificherà la vita dopo.*

Rebora a A. Monteverdi il 1° agosto 1915

1. *Voce di vedetta morta*, pubblicata sul numero 1 di «La Riviera Ligure» il primo gennaio 1917, ha struttura metrica frastagliata secondo i modi del polimetro: passando dalle misure più piccole alle maggiori, si contano un quinario (il v. 4), cinque senari (i vv. 1, 7, 8, 12, 20), tre settenari (i vv. 5, 9, 14), due ottonari (i vv. 16 e 18), sei novenari (i vv. 2, 3, 6, 10, 15, 17), un decasillabo (il v. 11), un endecasillabo con accenti di 3^a e 7^a (il v. 13), un dodecasillabo della specie 4 + 8 (il v. 19). Significativa è la quasi perfetta suddivisione fra parisillabi e imparisillabi (nove occorrenze contro undici), a imprimere un effetto di controtempo che nega ogni abbandono melodico consolatorio: una soluzione rafforzata dal particolare rapporto fra metro e sintassi, ora coincidente in versi lapidari («Frode la terra» 4, «Stringile il cuore a strozzarla» 18) ora, e più spesso, inarcato, con particolare intensità nei luoghi semanticamente rilevati e impervi (vv. 7-9, 10-11 e 19-20). Il privilegiamento della varietà e dell'inciampo ritmico comporta fra l'altro il ricorso, per versi di uguale misura, a varianti accentative diverse: esemplare, restando a un solo esempio, l'ottonario anapestico che precede di due sole posizioni l'ottonario dattilico (vv. 16 e 18).

Lo scavo espressivo produce il tipico procedere per tagli di luci e ombre violenti, conferendo in qualche caso perfino alla punteggiatura una responsabilità icasticamente disgiuntiva. Tre i casi più eclatanti:

«affar di chi può, e del fango» (v. 6), che vale a collocare nello spazio (anche etico) i due termini coinvolti; «Non dire la cosa, ove l'uomo/ e la vita s'intendono ancora» (vv. 10-11), in cui la virgola assolutizza «la cosa» fino a deformarla espressionisticamente; «più tardi, o giammai» (v. 20), a enfatizzare il conclusivo avverbio temporale piegando a favore del secondo termine, che esso è incaricato di rappresentare, il dilemma finale, così che minima resta la possibilità di «capire» «più tardi» ciò che è incomprensibile (e dunque rinviato in eterno).

Ben calibrato è anche il lavoro sui significanti. Poche le rime. All'unica esposta («piango: fango» 5, 6) si associano tre casi di rima interna: «terra: guerra: afferra» (vv. 4, 6, 12), «ignora: ancora» (vv. 9, 11), «potrai: capirai: giammai» (vv. 14, 19, 20). Particolarmente rilevante quest'ultima, dove una negazione temporale sta a contraddire due futuri. Una quasi-rima è «sbranata: forsennato» (vv. 3, 5), a congiungere i due picchi del registro aspro dell'attacco. Fra le numerose allitterazioni, tutte con funzione tragica, meritano di essere richiamate due, per la collocazione nelle due zone fonicamente e lessicalmente più risentite del componimento, l'inizio e la conclusione: «CorPo: CresPe: Chi Può» (vv. 1, 2, 6) e «puTRefatti: STRingile: STRozzarla» (vv. 17, 18).

I contrasti che lacerano la superficie del testo sono acuiti dall'accostamento di replicazioni e di avversative: «uomo» e «non dire» ai vv. 8-10, preceduti da «Però» al v. 7 e seguiti da «Ma» al v. 12.

Il lessico associa estremismo semantico e oltranzismo fonico: «poliglia» 1, «lezzo» e «sbranata» 3, «frode» 4, «forsennato» 5, «afferra» 12, «gorgo» 13, «Sóffiale» 15, «purtefatti» 17, «stringile» e «strozzarla» 18, «giammai» 20. La tensione è accresciuta anche dalla sintassi, ora per la nominalizzazione, come al v. 4 («Frode la terra»), ora, nella seconda parte del testo, per il rincorrersi degli imperativi: «non dire», «non dire», «afferra», «sóffiale», «stringile» (vv. 9, 10, 12, 15, 18). All'intensificazione espressiva lavorano anche le figure retoriche, con fulminee incursioni metaforiche («aria sbranata» 3) e metonimiche («crepe di faccia» 2); o metaforiche e metonimiche insieme («gorgo di baci» 13).

La disarticolazione fonica e metrica e la tendenza al rilievo del particolare non reprimono tuttavia l'urgenza dell'andamento ragionativo e argomentante, sottolineato da una fitta tramatura di segnali logici: «C'è... Però... se... Ma... Se... se...» (vv. 1, 7, 12, 14, 19). E proprio l'unione di congestione e di argomentazione, cioè lo specifico sintattico-ragionativo di questa lirica, denuncia il precedente leopardiano di *A se stesso*, anche per l'eguale tensione nel pensare il negativo. Un rimando puntuale è in particolare il v. 4 («Frode la terra»), da confrontare con «E

fango è il mondo» (incrociato magari con «né di sospiri è degna/ la terra») del canto di Leopardi, del quale pare abbia in particolare agito, con la forza di una diffrazione irresistibile, il v. 10, tutti i termini del quale si ripresentano, con funzione importante, nel testo di Rebora: «[Amaro e noia/] la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo».

2. «Corpo in poltiglia» (v. 1). Forse 'putrefatto', con rimando al successivo «lezzo» (v. 3); o forse 'lacerato da un'esplosione'. In questo secondo caso – reso preferibile dalla pertinenza dell'«aria sbranata» (v. 3), ovvero 'lacerata' dalla violenza dell'esplosione, e tuttavia ostacolato dal successivo «putrefatti» (v. 17) – il «lezzo» potrebbe essere il puzzo dei gas o della polvere da sparo. Il «corpo» in questo caso 'affiora' in mezzo alla terra smossa dall'esplosione che lo ha in parte ricoperto: una condizione a metà strada fra la sepoltura e una macabra resurrezione. Le «crespe di faccia» non indicano tanto una «faccia fracassata in brandelli» (Martignoni), quanto una 'faccia increspata', cioè 'piagata'; dalla decomposizione o forse dalle ustioni.

3. «Forsennato non piango» (v. 5). 'Benché reso folle, tuttavia non cedo al pianto': perché piangere è «affar di chi può», cioè un lusso riservato a chi non è veramente di fronte alla realtà della morte in trincea, probabilmente con polemica implicita verso l'ipocrisia e la retorica dell'interventismo e delle 'barzinate' (definiti con sprezzo «retori patriotti dannunzianeggianti» in una lettera del 6 maggio 1915); così che piangere è compito del «fango», che «è supposto provare pietà per le vittime» (Fortini) o forse, semplicemente, 'cola': la partecipazione di un elemento naturale al dolore delle trincee sarebbe infatti qui l'unico segno di una corrispondenza affettiva fra uomo e paesaggio in un testo che ne è assolutamente privo. Oppure: 'proprio perché impazzito, non so più neppure piangere', così che al posto mio piange chi ancora «può», cioè chi non ha perso il senno, e piange il fango. Il verso è comunque da porre in relazione con un uguale passaggio di *Viatico* (analoga nel tema): «nella demenza che non sa impazzire» (v. 13). In entrambe le situazioni risulta decisiva la tensione ossimorica: da una parte la disgiunzione impossibile fra «demenza» e «impazzire»; dall'altra la sottolineatura dell'estremismo emotivo («forsennato») abbinata all'inaridimento del pianto (un tema che, in diverso contesto, appartiene anche al coetaneo Sbarbaro).

4. «Però» (v. 7). Se inteso come congiunzione avversativa, allora vorrà dire che nonostante l'orrore visto e sperimentato nei combatti-

menti, e di cui il corpo in poltiglia è emblema, tuttavia i superstiti non dovranno cercare, una volta tornati fra gli uomini che ignorano l'estremismo esistenziale della guerra, di risarcire il proprio vissuto con la testimonianza; nonostante quel che avranno visto, non dovranno dire ecc. Oppure il «però» avrà qui, letterariamente, il valore di 'perciò' (latino 'per hoc'), e stabilirà un collegamento consequenziale fra la scelta di non piangere alla presenza dell'orrore e quella di non riferirne una volta scampato, cosa che equivarrebbe (o rischierebbe di equivalere) all'ipocrisia di chi piange. Nonostante la suggestione della seconda ipotesi, la prima appare preferibile anche per il rovesciamento ulteriore del v. 12: «Ma». Una seconda avversativa introduce un'eccezione al comportamento suggerito ai superstiti dalla «vedetta morta»: hai visto l'orrore, *però* non devi parlarne a chi lo ignora, *ma* ne devi parlare in via eccezionale ecc. Anche il modo dell'argomentazione assume e riproduce la contraddizione che nasce dall'esperienza estrema, e doppia la tensione della forma. Lo stato del soggetto testimonia qui la natura inconciliabile di due bisogni: rispettare la frattura fra morti e vivi, cioè fra orrore dell'insensatezza e convenzioni sociali, da una parte, e liberarsi del segreto che questa consapevolezza sperimentata comporta. Non dire, dunque, e tuttavia dire. Le due avversative, contraddicendosi, aprono un varco argomentativo per liberare questa contraddizione e sanare questa inconciliabilità: non mediandole – cosa impossibile – ma giustapponendole nel rovesciamento adialettico.

5. «Se ritorni/ tu uomo, di guerra/ a chi ignora non dire» (vv. 7-9). L'ipotesi è poi ripresa al v. 14 («se tornare potrai»), a configurare la scarsa e quasi miracolosa possibilità di scampare. La virgola dopo «tu» – assente nella lezione su rivista e dunque eliminata nel testo Mussini – impediva di leggere «uomo» come predicativo di «ritorni»: 'se tu ce la farai a ridiventare uomo ecc.'; e costringeva ad assegnargli una funzione vocativa; l'ipotesi di una funzione predicativa resta comunque ardua per la ripresa successiva del v. 14 («ritorni» = «tornare»), oltre che per la mancanza di allusioni a una disumanizzazione indotta dall'esperienza bellica: è la «terra» che si rivela una «frode» e perde valore, non sono i soldati a uscire dai confini dell'umano. Due dunque le letture possibili: 'se tu, uomo, ritorni [a casa vivo], non dire della guerra a chi [la] ignora', oppure 'se tu, uomo, ritorni [a casa vivo], non dire a chi ignora di guerra', cioè 'non rivelare [l'indicibile, la cosa del v. 10] a chi non sa nulla della guerra'. Non solo per evitare l'iperbato arduo, pare preferibile la seconda parafrasi (il senso non muta comunque sostanzialmente con la prima), anche perché l'uso intransitivo, e dunque as-

soluto, di «non dire» ben si associa al medesimo uso in qualche modo assoluto del successivo sostantivo «cosa»: l'uno e l'altro passaggio trovano poi una successiva specificazione («non dire; non dire la cosa ecc.»; «la cosa, ove ecc.»), ma in prima battuta si rivelano epifanie dell'indicibilità.

6. «La cosa, ove l'uomo/ e la vita s'intendono ancora» (vv. 10-11). «La cosa», l'indicibile appunto: dove la funzione in qualche modo vicaria del sostantivo rappresenta un'inevitabile soluzione eufemistica. «Dove vi è ancora armonia fra uomo e esistenza» (Martignoni) e «dove esiste ancora un accordo uomo e natura» (Fortini) sono letture che sembrano interpretare il passaggio quale anticipazione della scena d'amore finale: 'quando sarai in quel luogo, cioè la situazione dell'amore, in cui c'è ancora armonia ecc., non parlare di guerra e di morte ecc.'. Se invece si intende attribuire l'«ove» proprio alla condizione della guerra (e alla «cosa»), allora l'ipotesi è da respingere con forza, non esistendo alcuna allusione neppure indiretta a una condizione di «armonia» o di «accordo». Tutt'altro. E d'altra parte da respingere pare anche l'idea di un'anticipazione del rimando alla scena d'amore, secondo un'ipotesi che costringerebbe a una contraddizione logica: 'quando vivrai una scena di armonia nell'amore, non dire ecc. (vv. 10-11). Ma afferra la donna e dille la cosa (vv. 12 sgg.)'. Dunque leggerei piuttosto: 'non parlare di questa situazione in cui è possibile capire ancora che cosa siano veramente l'uomo e la vita'; cioè cose complesse e terribili: crudeli e fragili. Cose che gli antichi sapevano meglio dei moderni, leopordianamente: e perciò «ancora».

7. «Stringile il cuore a strozzarla» (v. 18). Completa e rende esplicito il connotato violento di questo eccezionale lascito testamentario, già alluso nei precedenti «afferra» (v. 12) e «soffiare» (v. 15). Non si tratta qui, evidentemente, di un gesto d'amore; benché l'amore costituisca l'unico sfondo nel quale questo gesto possa essere tentato. Si tratta piuttosto di un terribile atto di morte, che pare replicare sul corpo della donna l'aggressività della guerra, ripetendo nell'abbraccio d'amore il corpo a corpo della trincea. E non si tratta di un gesto ma di una confessione: la testimonianza della non redimibilità del male vissuto, la consegna di un segreto che tale, secondo la tesi maggiore dei vv. 7-11, sarebbe dovuto restare. A stringere il cuore della donna amata sono le parole estreme 'soffiate' – quasi con odio e ferocia, quasi come da un serpente diabolico – dal superstite amante: «nulla del mondo/ redimerà» quanto si è perso nella guerra. «Nulla»: e dunque neppure l'amore

in quel momento sperimentato al grado più alto. Il «gorgo di baci» (v. 13) non basta a risarcire il lutto. Lo *Spannung* del componimento sta qui: «nulla redimerà». Per questo la terra è una frode, come aveva denunciato subito il v. 4. Non c'è positivo che basti a riscattare il negativo. Non c'è dialettica. Thanatos insiste a fissare Eros, non solo relativizzandolo ma mettendolo in pericolo. Thanatos – come osserva Saba nella memorabile ultrafreudiana *Scorciatoia* 147 – alla fine «prende tutto». E tuttavia ciò che la dialettica non può placare è forse suscettibile di un rovesciamento adialettico: dove manca la sintesi della redenzione si può forse pervenire a una comprensione più alta, che non dia un terzo dialettico ma si dimostri capace di fondere gli inconciliabili. Sta qui la ragione di un tentativo altrimenti assurdo e crudele – gettare la morte in mezzo all'amore –, come rivelano i due versi conclusivi della lirica.

8. «E se t'ama, lo capirai nella vita/ più tardi, o giammai» (vv. 19-20). Osserva Fortini: «di ardua, controversa interpretazione: può significare che più tardi, nella vita, o mai, tu comprenderai se quella donna ti ama (o ti ha amato) o invece – e a nostro parere, più probabilmente – che se quella donna ti ama, tu capirai più tardi, nella vita, o mai, quale sia il significato ultraterreno dell'impossibile redenzione terrestre di quel che è andato perduto nella strage». La *crux* interpretativa sta ovviamente in quel pronome «lo» del penultimo verso. Le decifrazioni possibili sono tre. La prima riferisce il pronome a «se t'ama», assegnandogli dunque un valore pleonastico (è la prima ipotesi di Fortini): se l'amore è in grado di resistere al cospetto del nulla che tu gli hai posto accanto, allora avrai avuto la prova che era davvero tale, cioè che la donna ti amava davvero. La seconda lega il pronome all'ultima proposizione suscettibile di essere capita (cfr. «lo capirai»): «nulla del mondo/ redimerà ecc.»; ma l'effetto è del tutto illogico, e dunque l'ipotesi è da scartare senz'altro: «se la donna ti ama, allora avrai conferma che non c'è redenzione possibile per l'orrore ecc.». La terza implica un riferimento non strettamente sintattico ma logico: quanto davvero c'è da «capire» è il senso complessivo della vita (e cfr. anche il nesso «s'intendono» 11 e «capirai» 19); e dunque «se la donna ti ama capirai ciò che ora non puoi neppure nominare apertamente tanto ti sfugge: ciò che c'è da capire nella vita, cioè la compresenza degli opposti, di Eros e Thanatos». Evidentemente la prima e la terza lettura non sono davvero in alternativa, ma sono conciliabili: «la vita ti dirà, dopo la confessione fatta nell'amore, se l'amore è in grado di resistere al cospetto del nulla; e questa resistenza, implicitamente, fornirà un significato (una comprensione) e un

valore'. Facciamo bene attenzione: non si tratta di una consolazione o di un risarcimento; e tanto meno di un riscatto o di una redenzione. Non c'è redenzione: è stato detto con chiarezza, e quella dichiarazione non viene contraddetta in alcun modo. Anche perché sulla conclusione grava il limite pesantissimo di «o giammai», che interdice la possibilità di trovare un riequilibrio oltre lo spazio della vita e della realtà immanente: «nulla del mondo» redimerà la morte (vv. 15 sg.), e nulla oltre il mondo. Fra l'altro se a parlare è un morto (cfr. il titolo), questa sconsolata e perentoria dichiarazione conclusiva acquista valore probatorio.

9. «Voce di vedetta morta». Chi parla nel testo? Martignoni si dichiara in dubbio circa un'ipotetica partizione fra iniziale parte introduttiva da assegnare a una sorta di voce narrante (sul modello del *Bruto minore* di Leopardi) e parte successiva, e più sostanziosa, costituita dalle parole della «vedetta morta» in presa diretta: la prima parte si stenderebbe per tre o forse per sei versi. L'ipotesi è suggestiva, ma non c'è nel testo alcun tratto che la legittimi filologicamente. Certo, i primi tre versi hanno un carattere descrittivo e oggettivo da cui ci si stacca recisamente a partire dal v. 4, che passa in via definitiva a una rappresentazione 'in soggettiva'; ma nulla pare d'altra parte prestarsi meglio alla «voce» di una «vedetta» (non un soldato qualsiasi) che la descrizione di un evento accaduto sul campo di battaglia. Ipotesi per ipotesi (con tutto il rischio di arbitrarietà che ogni ipotesi comporta), il «corpo» dell'*incipit* potrebbe non essere affatto quello della «vedetta morta», ma il corpo di un soldato terzo del quale la vedetta parli esercitando la propria funzione di testimonianza in presa diretta. Certo, la vedetta è «morta» e la poesia si apre con un cadavere: come non cedere alla suggestione di una identificazione dei due? Ma nulla vincola a questa soluzione. E resta in ogni caso da dimostrare che la vedetta parli dopo essere stata uccisa, che la testimonianza costituita da questo componimento sia una dichiarazione *post mortem* e non un testamento *in limine vitae*: la «voce» cui allude il titolo potrebbe anche essere quella di una «vedetta» poi «morta», morta cioè dopo aver testimoniato l'orrore e averne definito il senso (o il non senso). In caso contrario diverrebbero inesplicabili i vv. 4-6: e di qui l'ipotesi di Martignoni, altrimenti inutile, che anch'essi pertengano a una voce narrante oggettiva (o terza), ipotesi tuttavia che solleva più difficoltà di quante ne risolva: la voce narrante non sarebbe una mera didascalia fuori campo, come nei primi tre versi, ma entrerebbe nel vivo dell'evento con una risoluta reattività personale, fino a una prima persona singolare che costituirebbe addirittura un *unicum* nel testo (dato che l'unica altra allusione allo statuto del

locutore è rappresentato dal plurale del v. 17). Avremmo così tre livelli: la descrizione referenziale dei vv. 1-3, la reazione di un primo soggetto testimone ai vv. 4-6, il mandato testamentario dei vv. 7-20. Né risulta agevole unificare secondo e terzo livello, salvo che non si ammetta nel morto l'incongrua dichiarazione «non piango».

Una soluzione all'*impasse* può venire dal confronto con un testo di Ungaretti nato da una situazione storica ed esistenziale del tutto analoga, *Veglia*:

Veglia

Cima Quattro il 23 dicembre 1915

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore

Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita

Non c'è qui lo scatto vitalistico che qualche lettore vi ha colto: l'io non reagisce all'esperienza della morte attaccandosi alla vita per sfuggire alla minacciosa presenza del cadavere; non scrive lettere piene d'amore e non si sente attaccato alla vita in quanto capace di rovesciare e dunque negare l'esperienza luttuosa. Al contrario, il vivo presta al morto la propria vitalità per assumere su di sé la condizione funebre: giace «buttato» come il cadavere, scrive e parla per le «mani» congestionate e per la «bocca/ digrignata» del morto; lascia cioè che quella bocca muta ma colma del bisogno di dire (e per questo «digrignata») e quelle mani immobili ma cariche della necessità di esprimersi (e per questo «congestionate») «penetrino» nel suo «silenzio», che le accoglie. Così che essere «attaccato alla vita» significa infine farsi carico di una prossimità tanto perfetta da fondere vita e morte: stare «vicino» al «compagno massacrato» vuol dire accogliere la sua condizione: scrivere per lui, amare

per lui; essere, in qualche modo, lui. Il vivo è come un morto (e viceversa); il vivo, anzi, è il morto. «Attaccato» non vuol dire 'aggrappato' ma 'prossimo': se ci si avvicina alla morte fino ad assumerla su di sé nella sua radicalità, ecco che infine ci si accorge di essere anche, adialetticamente, vicinissimi alla vita: più vicini di quanto sia possibile in qualsivoglia altro modo.

Come in *Veglia*, anche in *Voce di vedetta morta* è ipotizzabile la stessa confusione fra testimone e morto. La voce del testimone si fa carico di quella del morto e la assume, recitandola e impersonandola (di qui l'«autobiografismo metafisico» o «astratto» del quale ha parlato Contini). C'è dunque un unico arco nei venti versi della lirica: l'io locutore del soggetto lirico parla *per* la vedetta, parla in suo luogo: dapprima descrivendo una morte (probabilmente quella della vedetta medesima), poi giustapponendo la propria reazione al mandato del morto. Come in *Veglia*, anche in questo capolavoro di Rebora l'esperienza della morte in guerra non è riscattata vitalisticamente dall'amore – nonostante un'eguale apparenza – ma assunta adialetticamente, in modo fusionale, dalla vita. Il contrasto fra orrore del nulla e pienezza dell'eros non è rimosso o lenito, ma rifiuto tragicamente. Gli opposti della vita e della morte non sono armonizzati ma intrecciati, come nella vita. A e non A coincidono, come nella realtà dell'esperienza umana. Il «nulla» e il «giammai» della redenzione impediscono ogni adempimento conciliativo; e tuttavia non tolgono che qualcosa possa essere capito, a patto di riconoscere il carattere inclusivo dell'esperienza considerata nella sua interezza. La facoltà di un pensiero «simmetrico» permette di sperimentare una modalità di conoscenza non basata sull'esclusione e sulla disgiunzione ma sull'inclusione e la congiunzione, in cui il vivo è il morto e ciò che è finito sopravvive: la vedetta è morta ma ha egualmente voce; il vivo parla come se fosse morto. Ciò non rivendica un senso capace di trascendere l'esperienza quale essa si dà nella vita – oltre la quale ci si nega di concepire l'adempimento di una redenzione –, ma pone proprio nella vita, con la forza dei meccanismi profondi della psiche e servendosi degli strumenti di confine della parola poetica, la facoltà di costituire, sia pure in veste tragica, la possibilità di un significato che non neghi la morte (rimuovendola o dialettizzandola) ma la assuma intera. Per questo la vedetta può continuare a vedere e a narrare le cose del mondo, anche dove oggetto della visione e del racconto sia la sua stessa morte: a patto che il vivo superstite, prestando la vista e la voce alla vedetta morta, si lasci attraversare fino in fondo dal «nulla» che questa porta con sé; con quel nulla scendendo nel «gorgo di baci», e scoprendo il senso che sopravvive a questo inabissamento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Il testo di Rebora è quello di *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1988. Le lettere sono citate dall'*Epistolario di Clemente Rebora*, a cura di C. GIOVANNINI, vol. I 1893-1928 (*L'anima del poeta*), Bologna, EDB, 2004.

Le citazioni sono tratte da G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora [1937]*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974; F. FORTINI, *Poesia del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977; *Clemente Rebora*, a cura di C. MARTIGNONI, in *Antologia della poesia italiana*, dir. da C. Segre & C. Ossola, III. *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1999. Il riferimento al pensiero «simmetrico» e, implicitamente, a Matte Blanco riguarda in particolare *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 2000. Una lettura più argomentata della ungarettiana *Veglia* ho tentato in *Parafrasi e commento. Nove letture di poesia da Francesco d'Assisi a Montale*, Palermo, Palumbo, 2002.

PAOLO GIOVANNETTI

«... C'È MALATA L'ARIA DELLA TERRA»
IL 'LIBRO' INSUBORDINATO DI REBORA

1. Comincerò con un passo che non è di Rebora (*):

Una notte udiamo delle grida, come le lancia un uomo che sta soffrendo atrocemente: poi, più nulla. Qualcuno colpito a morte, pensiamo. Dopo un'ora le grida riprendono; stavolta non cessano più. Non più per questa notte, e neppure la notte seguente. Un grido nudo, senza parole, quasi un guaito. Non sappiamo se esca dalla gola di un tedesco o di un francese. Vive da sé, accusa la terra, il cielo. Ci schiacciamo i pugni contro gli orecchi: non vogliamo più udire quel gemito, ma non ci riusciamo, il grido gira come una trottola nelle nostre teste, ci fa sembrare ore i minuti, anni le ore: ad ogni sua nuova vibrazione siamo più appassiti, più grigi.

Finalmente abbiamo saputo chi è a gridare: è uno dei nostri, preso nel reticolato. Nessuno lo può salvare: due hanno tentato e sono morti. Il figlio di una madre sconosciuta si difende disperato contro la propria morte. Al diavolo, quanto baccano fa, se continua così a gridare impazziamo tutti. Il terzo giorno la morte gli tura la bocca ⁽¹⁾.

Evidentemente, le coincidenze con *Viatico* sono clamorose, né hanno bisogno – credo – di essere illustrate; e appaiono ancor più significative poiché riguardano la prospettiva del «nemico». A raccontare è il drammaturgo espressionista e poi anche comunista, tedesco, Ernst Toller, nella sua straordinaria *Eine Jugend in Deutschland* (pubblicata nel 1933): si tratta di una delle sequenze in cui è ricordata la sua esperienza di sergente d'artiglieria sul fronte occidentale. E il parallelo con

(*) Cito le poesie di Rebora dal testo dell'edizione Garzanti 1994, indicando tra parentesi quadra il numero di pagina.

⁽¹⁾ E. TOLLER, *Una giovinezza in Germania* [1933], a cura di E. CASTELLANI, Torino, Einaudi, 1972, p. 74.

l'opera di Rebora è percepibile anche poche righe dopo, dove sono esposte riflessioni che ricordano quelle di *Perdóno?* ⁽²⁾.

Nulla di stupefacente, a ben vedere, al di là dell'emozione che certe pagine suscitano. In fondo, la stagione cinematografica 2006-2007 ci ha abituati, con la magistrale coppia di film diretta da Clint Eastwood (*Flags of our Fathers* e *Lettere da Iwo Jima*), alla problematizzazione del punto di vista sulla guerra – con annessi corollari circa la reversibilità della violenza e la sua perfetta assurdità. Insieme, quel dittico cinematografico ha riproposto l'atroce topos del commilitone in balia del nemico, disumanato dalla sofferenza fisica. Certo, nell'universo di Iwo Jima il compagno torturato dai giapponesi (cosa gli è davvero successo lo sapremo solo con il secondo pannello) inquieta perché la sua voce non è più udibile, inghiottita com'è da una caverna ipogea, in un movimento verticalizzante che è quello di uno sprofondamento infernale. L'impossibilità di salvare il commilitone appare tuttavia, per chi ancora «vive», tanto più frustrante e sconvolgente in quanto il suo urlo è silenzioso.

È nondimeno stato lo Stanley Kubrick di *Full Metal Jacket*, del 1987, ad aver resa familiare presso un largo pubblico una situazione quasi esattamente coincidente con quella narrata da Rebora e Toller: il soldato ferito, i compagni che muoiono per portargli aiuto, la «demenza che non sa impazzire» – per dirla con Rebora [p. 230] –, cioè la normale follia della quotidianità di guerra. Anzi, lì c'è l'aggravante, come tutti ricorderanno, che il cecchino è una giovane vietnamita, una paradossale e persino impronunciabile *cecchina* in grado però di gestire con piena consapevolezza e ferocia la trappola della compassione.

2. Ho voluto cominciare con queste notazioni anche perché mi sembra che – contrariamente a quanto normalmente si dichiara o si dovrebbe dichiarare circa un *poeta*, per lo meno nell'accezione 'moderna' del termine – il Rebora che tratta della prima guerra mondiale è innanzi tutto un *narratore*: capace persino di restituire l'invariante di un immaginario bellico che è ancora (e oggi forse più di ieri) il nostro. Ma queste, dico delle narrative, erano precisamente le intenzioni di Rebora. Tra 1916 e 1917, tanto le lettere quanto le pubblicazioni (le poesie in

⁽²⁾ «Un uomo morto. Non un francese morto. Non un tedesco morto. No: un uomo morto. Tutti questi morti sono uomini, tutti questi morti hanno respirato come me, tutti questi morti avevano un padre, una madre, delle donne che li amavano, un pezzo di terra a cui erano radicati, avevano visi che esprimevano le loro gioie e i loro dolori, occhi che vedevano la luce e il cielo» (*ivi*, p. 75).

versi e in prosa, la traduzione di *Lazzaro* di Andreev) documentano la sua caparbia volontà di «dire la cosa», di raccontare al mondo che cosa davvero era successo, anzi – più esattamente – che cosa *stava succedendo*, laggiù.

Altri studiosi hanno ricostruito la struttura e le caratteristiche del volume di poesie-prosa così progettato, e peraltro mai terminato. In particolare, Attilio Bettinzoli ha compiuto un brillante lavoro di ordinamento e commento dei testi sopravvissuti su cui – a parte un paio di dissensi, che esplicherò più avanti – non si può che concordare ⁽³⁾. Da quelle preziose acquisizioni sarà insomma necessario ripartire per interpretare il significato del «tutto» testuale e delle sue parti. Semmai, a me sembra utile provare a ripercorrere le motivazioni appunto al *narrare* che guidano Rebora in questo suo particolarissimo percorso. Alcune intenzioni profonde del *livre* possono così essere meglio lumeggiate.

Sul piano della vicenda privata, fondamentali sono due fatti in senso lato liminari: nell'estate 1916, precisamente nell'agosto, la testimonianza mediante scrittura letteraria diviene un imperativo morale di fronte al pericolo di morte cui è esposto il fratello di Clemente, Piero (e in parte, poi, anche l'amico Angelo Monteverdi); dopo il febbraio-marzo 1917 tale spinta viene affievolendosi sino di fatto a scomparire nel corso di un'estate trascorsa dal poeta sulle montagne della Val d'Aosta. Agosto 1916-agosto 1917 ⁽⁴⁾, potremmo sintetizzare all'ingrosso: la parabola compositiva della guerra letteraria di Rebora sembra essere tutta (o quasi tutta) racchiusa qui.

Ma andiamo con ordine. Il processo di scrittura particolarmente abbondante e convulso cui il poeta si dedica dopo il ferragosto 1916 e che giunge a un primo compimento alla fine dell'ottobre successivo, si radica in una paradossale constatazione e in un desiderio: la constatazione è quella di aver giovato alla vita di Piero (se non proprio di aver-

⁽³⁾ A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa sulla guerra*, in Id., *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 63-107. Testo cui si rinvia anche per la bibliografia critica. Fra i saggi più recenti, è da ricordare, tra l'altro perché propone un diverso ordinamento dei componimenti di guerra, S. LAPORTE, *Le livre-entomoir de Clemente Rebora: propositions pour la formation d'un recueil des poèmes de guerre*, in «Revue des études italiennes», t. 51, n. 3-4, juillet-décembre 2005, pp. 247-58.

⁽⁴⁾ Per l'esattezza, il soggiorno di Rebora in val Ferret, nel corso del quale è scritta l'ultima poesia – *Ca' delle sorgenti* – ascrivibile alla serie bellica, si prolunga sino al mese di settembre. Cfr. (oltre ai dati desumibili dai voll. delle lettere citt. alla nota successiva), anche C. REBORA, *Lettere. II (1931-1957)*, a cura di M. MARCHIONE, prefazione di Clemente Riva, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1982, pp. 179-180 (lettera al fratello Edgardo, 24 settembre 1917).

gliela salvata) con le proprie lettere, e il desiderio è quello di proseguire su questa strada, beneficiando altri, nel presente e nel futuro (ad Angelo Monteverdi, il 31 agosto: «Io credo ormai nella potenza della mia 'fede ardente' per le anime del mio affetto: Piero si è *mantenuto in vita* così, me lo ha scritto»; e cfr. la più nota dichiarazione, in una lettera alla madre di tre giorni prima: «*E pensando specialmente a Piero [...]* ho buttato giù a colpi di penna qualcosa che potrebbe prendere un'insperata potenza artistica. 'Rivendicherà' di più domani un'opera d'arte, che tutto il resto. Quello è un *documento* che rimane») ⁽⁵⁾. Va persino fatta una notazione blandamente comica, e tuttavia sintomatica di una tensione la cui assolutezza importa contraccolpi praticistici, materialistici: Reborà sente i suoi scritti di guerra tanto preziosi ma anche tanto fragili che, per custodirli meglio, chiede alla madre di fargli dono (cfr. la lettera del 1° settembre 1917 ⁽⁶⁾) della cassetta di ferro in cui lei tiene l'argenteria...

A ben vedere comunque, segnali di una necessità di espressione e denuncia erano già presenti nelle brevi, urlate lettere inviate dal fronte nel novembre-dicembre 1915 ⁽⁷⁾, in cui ricorreva un'idea: ciò che ora è impossibile esprimere (e che chi non è in guerra non è in grado neppure lontanamente di intuire), poi, quando saremo tornati a casa, la scrittura letteraria dovrà pienamente dire. Ad esempio: «il tormento umano va per conto suo, per quanto potrà gridare la Verità», scrive alla madre il 28-29 novembre del '15; «Non so più scrivere né esprimere: saprò – non che voglia – quando canterò, perché non intendo morire» (lettera del 3 dicembre alla Mazzucchetti); ecc. ⁽⁸⁾.

Com'è noto, l'esistenza parziale del libro è certificata dalla lettera a Mario Novaro del 27 ottobre 1916:

Io ho abbozzato – nei momenti lucidi della mia salute precaria – un volume di poesie-prosa, dove la guerra sarà un motivo di perennità lirica. Vorrebbe lei, per la *Riviera Ligure*, che io le mandassi qualche parte che può stare a sé e qualche stralcio di un insieme più complesso? Parte e

⁽⁵⁾ C. REBORÀ, *Lettere. I (1893-1930)*, a cura di M. MARCHIONE, prefazione di Carlo Bo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976, rispettivamente pp. 300 e 299-300; ma vedi anche *Epistolario Clemente Reborà*, a cura di C. GIOVANNINI, Bologna, Edizioni dehoniane, 2004, vol. I, pp. 335-336 e 335.

⁽⁶⁾ Cfr. C. REBORÀ, *Lettere. I*, cit., p. 301, ed *Epistolario*, cit., pp. 336-337.

⁽⁷⁾ A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa*, cit., pp. 69-70, ha in particolare commentato il legame fra una lettera alla nipote Enrica del 6 novembre (appunto 1915) e la composizione di *Pensateci ancora*. Assente anche nell'edizione Giovannini delle lettere, il documento si legge in «Poesia» del febbraio 1988.

⁽⁸⁾ Cfr. C. REBORÀ, *Lettere. I* cit., pp. 275 e 277, ed *Epistolario*, cit., pp. 304 e 306.

stralci fra quelli che son già compiuti e che son pubblicabili *ora*. Mi ci vorrebbe per questo un certo spazio – se non la totalità, di un numero della *Riviera*. Se non è di questo avviso, potrei invece mandare soltanto una o due piccole cose del detto volume ⁽⁹⁾.

Dichiarazioni, queste, che si prestano a commenti e inferenze: l'opera ha ormai una dimensione notevole, se – pur incompleta – potrebbe riempire da sola un fascicolo della rivista; si compone di testi indipendenti (le «parti») e di serie più lunghe, presumibilmente narrative, dalle quali si possono trarre degli «stralci», sequenze autonome; è scritta sia in versi sia in prosa, cioè si tratta di un vero e proprio *prosimetro*. E, quanto al riferimento temporale *ora* (appunto sottolineato nel testo), che condiziona la proponibilità di alcuni pagine e non di altre, suggerirò un'ipotesi interpretativa verso la fine della mia relazione. Vero è che, a partire da questo momento e sino al luglio 1918, si distende un biennio scarso di pubblicazioni di componimenti autonomi e di stralci (c'è anche una prosa così intitolata) ⁽¹⁰⁾ per lo più su riviste di giovani, in senso lato vociane: la più importante delle quali è certo «La brigata», di Francesco Meriano, il cui titolo, com'è noto, è reboriano poiché riprende versi della sua poesia interventista *Fantasia di carnevale* ⁽¹¹⁾; mentre sullo sfondo sembra crescere, non si sa però né quanto né con che ritmo, il *livre* complessivo. L'8 marzo 1917 in una lettera a Meriano abbiamo notizia di un paio di titoli e dell'incrementata dimensione e complessità dell'opera, che ora è detta costituire un «guazzabuglio»:

Ho un guazzabuglio di scritti, ma non so dove come quando mettervi mano. Adesso ci terrei a veder stampato qualcosa di valore immediato e *attuale*. Vedrò. Forse ti manderò un *Permissionario* (una parlata con qualche trapunto lirico). Vorrei lavorare il «*Tecnomateriale – umano*», ma richiederà più d'un numero: tu pubblicheresti eventualmente dei «continua» ⁽¹²⁾?

Il 30 aprile successivo Rebora si allontana da Milano, per recarsi prima a Villa Serafina (a San Colombano al Lambro) e poi, come detto,

⁽⁹⁾ Cfr. C. REBORA, *Lettere. I cit.*, pp. 305-6, ed *Epistolario*, cit., p. 342.

⁽¹⁰⁾ Del componimento *Perdóno?*, che esce insieme con *Stralcio* sulla «Brigata» dell'aprile 1917, è detto (lettera a Meriano, del 1° marzo 1917) che «è stralcio dal mio libro». Cfr. C. REBORA, *Lettere. I cit.*, p. 316, ed *Epistolario*, cit., p. 354.

⁽¹¹⁾ Dato, questo, che sottolineo non per pedanteria, ma per ribadire l'importanza di un componimento in senso pieno bellico che, come vedremo, è stato un po' sottovalutato dalla critica.

⁽¹²⁾ Cfr. C. REBORA, *Lettere. I cit.*, p. 319, ed *Epistolario*, cit., p. 356. Quanto al titolo della lunga opera cui si fa cenno, adottato, non senza perplessità, la lezione dell'edizione Giovannini. L'edizione Marchione reca la dicitura «*Tecno materiale umano*».

presso Courmayeur, in val Ferret. In mezzo, un ricovero al manicomio di Mombello, non lontano da Milano. L'impegno creativo va chiaramente assottigliandosi, e per ragioni tanto esplicitamente enunciate da non richiedere quasi alcun commento: se è vero che in data 13 maggio l'autore dichiara: «non so che lavorare svogliato e poco. Il mio libro mi inchioderebbe in cose dalle quali io tento con ogni mezzo di liberarmi» ⁽¹³⁾. Allontanarsi dal trauma della guerra, guarirne, significa insomma perdere interesse alla scrittura che quel trauma tematizza.

Non solo, e anzi soprattutto. Nei mesi precedenti l'estate del 1917 vanno registrati per lo meno due eventi che certo – nei loro risvolti biografici e storico-ideologici – dovrebbero essere affrontati assai più dettagliatamente di quanto io non sia qui in grado di fare: il primo è niente meno che lo scoppio della «maravigliosa» (così la definisce l'autore) rivoluzione russa ⁽¹⁴⁾, il secondo è lo scontro, ché di scontro ⁽¹⁵⁾ davvero si tratta, con Meriano e «La brigata», rispecchiato dal pezzo in prosa *Arche di noè sul sangue*. I cui contenuti, non c'è dubbio, decretano la «fine» della possibilità di affabulare la guerra come era stato fatto sino a quel momento. Cioè, dichiara Rebora, mentre «l'arte (non so che sia) balla per conto suo, senza guardare da che parte venga la musica», «per il 'mondo intellettuale' [...], la guerra è oramai affare liquidato, salvo le pendenze morali, ed estetiche; la sua capacità emotiva è esaurita, o attende semmai qualcosa di nuovo e di più forte» [p. 227-8] (su questo passo credo che sia del tutto doveroso il rinvio a quanto Fortini scrisse una trentina d'anni fa ⁽¹⁶⁾). La congiunzione di due emergenze che sono entrambe, e in senso forte, politiche cambia il modo di vedere la realtà attuale: il rischio di una salvezza 'di casta' in mezzo al massacro (le «arche di noè sul sangue», appunto) diventa tanto più improbabile e inaccettabile nel momento in cui «qualcosa di nuovo e di più forte» si profila nell'amatissima Russia.

Ripeto: molto altro andrebbe detto, a questo proposito, e con una ben più articolata ricchezza d'informazione. Vero è che tra la primave-

⁽¹³⁾ Cfr. C. REBORA, *Lettere. I*, cit., p. 326, ed *Epistolario*, cit., p. 365.

⁽¹⁴⁾ Cfr. la lettera a Meriano del 23 marzo 1917: C. REBORA, *Lettere. I*, cit., p. 320, ed *Epistolario*, cit., p. 358.

⁽¹⁵⁾ A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa*, cit., pp. 72-73, ha illustrato nei dettagli l'episodio.

⁽¹⁶⁾ Penso ovviamente a: F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 40. Ma vedi anche D. VALLI, *Lettura delle «prose liriche» di Rebora* [1999], ora in Id., *Dal frammento alla prosa d'arte, con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001, p. 113 (pp. 87-117): con *Arche di Noè sul sangue* Rebora «chiude una stagione, la liquida definitivamente».

ra e l'autunno del 1917 naufraga definitivamente la possibilità di portare a termine un lungo prosimetro narrativo che – se pubblicato – avrebbe fatto dittico con il piatto analogamente misto di versi e prosa realizzato in *Con me e con gli alpini* ⁽¹⁷⁾: quello sì un libro destinato a riempire con le proprie pagine un intero numero (peraltro doppio) della «Riviera ligure», all'indomani di Caporetto. Insieme, poi, le due opere avrebbero avuto modo di apparentarsi con *Il porto sepolto* che entrambe aveva precedute, e la cui natura *lirica* 'pura' oggi (dico dopo la pubblicazione delle lettere di Ungaretti a Papini) ci appare conquistata attraverso un lavoro di selezione testuale che ha dovuto escludere due indigeste, impurissime poesie patriottiche – definibili tardo o post-vociane –, intitolate *Inno di guerra* e *Coro latino*. Tanto più, nel rispetto biografico, che Rebora durante la guerra è in contatto con i due *confrères*, e in particolare mostra simpatia per Ungaretti e il suo *Porto sepolto*.

3. Del resto, se ai ventidue componimenti individuati secondo i criteri sopra detti (stesura successiva al trauma bellico, pubblicazione tra il dicembre 1916 e il luglio 1918), aggiungiamo un ventitreesimo testo, vale a dire le tre poesie per Lydia intitolate *Prima* ⁽¹⁸⁾ (mamma, quanto ungarettiano, «allegresco», questo titolo!), otteniamo un corpus tutto sommato omogeneo, in mezzo al quale l'estravagante *Dio ci lasciò vedere l'Italia* non stona troppo, e può suggerire uno dei possibili sviluppi dell'opera. In effetti, senza alcuna difficoltà si possono identificare tre grandi aree tematiche, suscettibili di caricarsi di dinamismo narrativo ⁽¹⁹⁾:

1. il fronte, la guerra guerreggiata (*Dio ci lasciò vedere l'Italia, Voce di vedetta morta, Camminamenti, Stralcio, Perdono, Coro a bocca chiusa, Viatico, Fonte nella macerie*);
2. le retrovie, gli spostamenti delle truppe (*Scampanò con gli angoli, Senza fanfara*);
3. il fronte interno, a sua volta diviso in:

⁽¹⁷⁾ E avrebbe rappresentato – arrischia icasticamente Andrea Cortellessa – «il libro della guerra italiana». Cfr. A. CORTELLESA (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 43.

⁽¹⁸⁾ Datato dall'autore al «principio 1915», il testo è stato probabilmente scritto – ovvero, almeno in alcune parti, corretto e/o riscritto? – nel marzo 1916. Per questa anomalia, preferisco ritenerlo non del tutto omogeneo agli altri ventidue.

⁽¹⁹⁾ Ovviamente, la classificazione non va intesa in modo rigido: ad esempio, il tema del «fronte interno» è presente anche in altri testi, e la «guerra guerreggiata» attraversa le poesie per Lydia.

- a. vicenda privata del soggetto narrante e/o poetante (*Prima, Pensateci ancora, Bizzarria e corale di retrovia, A L., Rintocco*);
- b. eventi pubblici (*Il territoriale consigliato, In orario perfetto*).

Cui si deve aggiungere un ulteriore elemento meno tematico che modale, vale a dire:

4. il registro dell'allegoria, motivato da eventi naturali e comportamenti animali (*Calendario, Tempo, Canzoncina, Vanno, Serenata del rospo*).

A sé, anche in questa prospettiva, un componimento come *Arche di noè sul sangue*, che in effetti costituisce una conclusione, in senso lato ideologica: quasi uno stop forzato dall'esterno, dal divenire della storia presente, e non giustificato dalla materia narrativa strettamente intesa, dallo sviluppo della diegesi.

Come ho accennato, è possibile che i tre movimenti di *Prima* dedicati a Lydia costituiscano l'avvio dell'opera (Bettinzoli ha parlato di «prologo»). Vorrei provare a prendere sul serio questo impulso primario. Letto dalla parte di Lydia e in genere della femminilità, è da credere che il macrotesto reboriano, quanto ai temi privilegiati, si sbilanci verso il cortocircuito violenza-innocenza, morte-creazione o morte-generazione, orrore dell'uomo-purezza della natura, e così via. In questo senso, si potrebbero ritenere centrali due componimenti di tema familiare, di cui sono protagoniste le nipotine Enrica e Ina, *Pensateci ancora e Bizzarria e corale di retrovia*, insieme con lo sconcertante e a tratti affatto incomprensibile *Scampanio con gli angioli* ⁽²⁰⁾. Particolarmente notevole, in quest'ultima poesia in prosa, la protesta contro il sacerdote che prospetta una possibile dannazione dei bambini; a essa il poeta contrappone «tutto un cielo qui, tuttequante beate anime» [p. 214]. La notazione non è secondaria, perché risulterebbe in tal modo assai più chiaro l'imperativo che il soggetto poetico memorabilmente scandisce a metà circa di *Voce di vedetta morta*, e che appare in contrasto con quanto sta facendo l'autore reale (e anche quello implicito) di tali versi:

⁽²⁰⁾ All'esegesi del quale, con particolare riferimento al tema della luna che vi è declinato in modo nient'affatto idillico, credo che vadano presi in considerazioni, da un lato, i frequenti episodi lunari documentati dall'opera del milanese Lucini a partire grosso modo dal romanzo *Gian Pietro da Core* (1895), e dall'altro un capolavoro dell'espressionismo come il *Pierrot lunaire* di Arnold Schoenberg, eseguito per la prima volta nel 1913. Una luna fin troppo chiaramente postsimbolista segnalerebbe cioè la condizione di falsità ambigua in cui agiscono le *dramatis personae* della poesia, enunciatore omodiegetico incluso.

«Tu uomo, di guerra / A chi ignora non dire; / Non dire la cosa, ove l'uomo / E la vita s'intendono ancora» [p. 204]. Compito principale di chi voglia ricominciare, *dopo, oltre il massacro*, è ricostituire spazi di purezza, aree liberate dalla maledizione della guerra, arrivando se del caso a propiziarne l'*oblio*. Tutto, ora, si oppone a una simile prospettiva, e lo stesso amore per la donna si degrada a gesto violento («Stringile il cuore a strozzarla» [ivi]). Eppure è possibile che, malgrado tutto, quell'amore vada incontro a un riscatto (vedi i disputatissimi due ultimi versi). L'imperativo memoriale, del tutto cogente per il Rebora in carne e ossa, è negato dalla *finzione* del suo racconto lirico, dal personaggio-poeta-vedetta morta.

E il caso di citare una frase terribile e bellissima contenuta in una lettera dell'indemoniata – letterariamente, creativamente parlando – estate 1916: «c'è malata l'aria della terra» (26 agosto alla madre) ⁽²¹⁾. La guerra ha determinato danni talmente gravi da richiedere una strategia di bonifica – un'ecologia delle anime – affatto eccezionale: solo rifiutando tutto ciò che aveva gettato le basi per quell'evento, per quel contagio, è possibile individuare una via d'uscita, una prospettiva percorribile. I bambini, la donna amata e la natura appaiono le uniche forze in grado di fornire qualche aiuto.

Si pensi alla nozione di 'perdono', all'epifora interrogativa – dico – che scandisce la poesia eponima: non ha alcun senso parlare di perdono in quella situazione; la stessa parola, i suoi significati e connotazioni sono implosi nella guerra, nei corpi sfigurati e imputriditi dei soldati. Del resto, come aveva già visto Boine ⁽²²⁾, i nomi si sono ormai staccati dalle cose e dalle persone: e così la «buona» Enrica di *Pensateci ancora* «confida essere bimba vicino, ma il suo nome lontano» [p. 205], perché le convenzioni stesse del linguaggio (certo, la suggestione è bergsoniana e magari prezzoliniana!) entrano in crisi e finiscono per alienare da sé l'innocenza della nipotina.

E, davvero, bisognerebbe proseguire in questa analisi, elencando (magari a partire dalla già ricordata «demenza che non sa impazzire» di *Viatico*: allegoria dell'inadeguata, e perciò tanto più mortifera abolizione dei passati valori ⁽²³⁾) i vari aspetti delle negazioni di Rebora, degli

⁽²¹⁾ Cfr. C. REBORA, *Lettere*. I, cit., p. 299, ed *Epistolario*, cit., p. 334.

⁽²²⁾ Penso all'incipit del primo dei *Frammenti* di Boine usciti sull'«Almanacco della Voce» 1915 (in cui compare anche il reboriano *Notte a bandoliera*): «Talvolta quando al tramonto passeggi stanco per il Corso (ch'è vuoto) uno che incontro dice, forte, il mio nome e fa 'Buonaserà!' / Allora d'un tratto, lì sul Corso ch'è vuoto, m'imbatto stupito alle cose d'ieri e sono pur io una cosa col nome».

⁽²³⁾ Ma vedi la diversa lettura che del sintagma dà Pietro Cataldi nel suo interven-

azzeramenti che la sua poesia narrante ossessivamente persegue. Ma sempre con l'obiettivo di dar risalto a un chimerico, anzi proprio utopico, polo positivo e rigenerante – collocato in ben riconoscibili personaggi di questa peculiarissima storia.

Sia chiaro: gli annichilimenti di cui qui si tratta riguardano innanzi tutto lo scrittore e la sua cultura, segnatamente i presupposti ideologici che ne avevano caratterizzato l'interventismo ⁽²⁴⁾. Osservazione, questa, che intanto ha una ricaduta tematica non del tutto secondaria (altro ovviamente è il discorso filologico relativo al progetto quale Rebora aveva *realmente* delineato nel '16-'17). Vale a dire: il libro di guerra in realtà era cominciato *prima* che il conflitto lasciasse le sue tracce indelebili nell'autore, addirittura prima dell'estate 1914. Aveva cioè preso il via con quella straordinaria lirica intitolata *Notte a bandoliera* (risalente al mese di marzo, appunto del '14): una poesia che evoca il profilo di un «noi» pronto a combattere, senza che tuttavia l'autore reale dei versi ne abbia avuto davvero l'intenzione. Quel libro, poi, era proseguito con l'interventista *Fantasia di carnevale*, di cui ho l'impressione che dalla critica recente sia stato sottovalutato il truculento empito bellicistico (Rebora, verso la fine del testo, esplicitamente dichiara: o ci date la guerra o faremo la rivoluzione...); mentre nel dopoguerra finirà per propaginarsi nei *Canti anonimi*, i quali non per caso cominciano con un verso che prende le distanze dall'arditismo – «Non ardito perché ardente» [p. 143] –, e contengono una poesia come *Sacchi a terra per gli occhi*, le cui turgide figurazioni di violenza ma soprattutto la cui struttura aforistica l'avvicinano al 1915 di *Fantasia di carnevale* ⁽²⁵⁾. Il «pacifismo» della poesie 1916-17 deve essere letto, dico, come una palinodia di quel sistema espressivo e di pensiero, e vanno correlati a un *oltre*, «teso» altrove, ma ancora ben condizionato dallo shock.

Addirittura, seguendo questa logica di affermazioni e negazioni, di coazioni a ripetere e rimozioni, si potrebbe suggerire – come ha fatto Bettinzoli – di individuare nella poesia intitolata *Ca' delle sorgenti* dell'estate 1917 la vera conclusione, *in re*, del libro di guerra: la valorizza-

to presente in questo stesso volume. Non credo però che le due interpretazioni si escludano.

⁽²⁴⁾ Se ne possedessimo una trascrizione meno sciatta, un documento terribile di questo percorso potrebbe e dovrebbe essere rappresentato dalla lettera-testamento che Rebora affida a Banfi al momento di partire per il fronte il 25 luglio 1915, con la convinzione di non farne più ritorno. Il riferimento alla «Patria» come «termine di paragone» sopravvive a fianco dell'idea – poi presente negli scritti sulla guerra – che se si muore «basta il fatto che uno è morto come gli altri». Cfr. *Epistolario*, cit., pp. 286-287.

⁽²⁵⁾ Cfr. A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa*, cit., p. 135.

zione dell'amicizia e soprattutto il ritrovamento della donna amata, sullo sfondo delle montagne valdostane, costituirebbero la definitiva fuoriuscita dal male bellico. Vero è che tale scioglimento ha il sapore sgradevole di una fuga, di un taglio troppo improvviso con il passato. Difficile, davvero, pensare che nell'estate 1917 quella storia (cioè anche la Storia) possa finire così. Per il Rebora bellico, l'idillio è sempre ulteriore, è una possibilità sì ma attualmente – durante la guerra – inibita, e agisce attraverso la forza propulsiva di una veemente polemica. *Ca' delle sorgenti*, insomma, forse non conclude il *livre* che l'autore aveva in mente ancora nella primavera del 1917; anzi, pur sviluppando una delle isotopie in esso più vitali, ne sembra quasi la negazione ⁽²⁶⁾.

Non solo. Sempre a proposito dell'estate 1917, otto anni dopo Rebora compie un curioso lapsus. Ecco che cosa dichiara all'ex commilitone Giovanni Capristo il 3 novembre 1925:

Io, malato e quasi delirante, scrissi di getto in pochi giorni, mentre sentivo l'imminenza di Caporetto, nel tardo agosto-settembre del 1917, e a sfogo dell'animo mio che mi pareva di tanti, pagine le quali si riferivano a quel tremendo festino di Moloch, ma in tono accorato, tra lirico e satirico, e come chiuso in un micidiale orizzonte, senza varco di fraternità, e quasi protestando per lesa umanità con calma disperazione ⁽²⁷⁾.

Il fatto è che il fervore creativo cui lo scrittore si riferisce risale all'anno precedente, il 1916, essendo stata, quella del 1917, un'estate viceversa quasi del tutto inattiva nel rispetto letterario. Ma il richiamo a Caporetto, fattualmente scorretto, in realtà ha la funzione di integrare, *motivare* il gesto ben poco ortodosso che l'autore sta compiendo sotto gli occhi indignati di Capristo. Infatti, a suscitare le ire del corrispondente (che poi straccerà una parte della lettera), nella medesima pagina Rebora si dilunga nell'evocazione di veri e propri crimini di guerra perpetrati da ufficiali – come dice lui stesso – «tra il cozzone e l'incosciente». In particolare, è ricordato l'episodio raccapricciante di un sergente maggiore costretto con gli uomini della sua squadra a esporsi davanti alle feritoie di un fortino assediato, restando quindi, insieme ai suoi soldati, «inchiodato» da colpi a bruciapelo.

C'è insomma una sola parola per definire il comportamento di chi si esprime così: *insubordinazione*. Rebora lo aveva del resto dichiarato

⁽²⁶⁾ Forse (ma bisognerebbe argomentarlo nel dettaglio) la poesia disvela una contraddizione insita nella purezza chimerica – 'privata', troppo 'privata' – che attraversa l'estremismo espressivo e la protesta del Rebora bellico.

⁽²⁷⁾ C. REBORA, *Lettere*. I, cit. p. 488, ed *Epistolario*, cit., p. 590. La citazione successiva è in *Ivi*, rispettivamente alle pp. 489 e 591.

con la massima chiarezza logica – anche se forse non sintattica – in quella stessa estate del 1916, scrivendo al fratello Piero dei suoi componimenti di guerra:

In ogni modo, non ti avrei mandato le scritture, perché lo zio Checche sarebbe andato a finire in luogo dove avrebbe avuto bisogno di Gonzales, o di chi altro professi il giure; e forse qualcosa di più del sole a scacchi ⁽²⁸⁾.

Appunto (essendo Gonzales l'avvocato di famiglia), è un libro, quello sommerso di Rebora, che può mandarti in galera e magari spedirti davanti a un plotone d'esecuzione. D'altronde, la corte marziale verrà davvero rischiata da Rebora, quando alla fine del 1917 nell'ospedale di Reggio Emilia – il ricordo è di Daria Banfi Malaguzzi ⁽²⁹⁾ – scaglierà un calamaio contro un ufficiale medico che gli aveva suggerito di 'fare più sesso', come diremmo noi, per superare i suoi problemi psichici ⁽³⁰⁾. E, finalmente, in questo modo possiamo intendere meglio il riferimento temporale, quell'*ora*, contenuto nella lettera a Novaro dell'ottobre 1916: durante la guerra, non tutti i testi appena composti possono essere letti; non tutte le verità possono essere pronunciate e comprese, se non altro perché metterebbero nei pasticci il militare scontento che le ha portate alla luce.

4. Ecco, e per concludere: io credo che il problema posto dal prosimetro di guerra sia ben più generale, e anzi si incunei con forza nel nostro presente. Libro *missing* quello di Rebora, e non solo – ovviamente – per la distruzione o l'abbandono allo *strascè* di tutte le carte della sua vita precedente la conversione al cattolicesimo; né solo, aggiungo, perché i pezzi superstiti sono stati conosciuti da un pubblico di lettori comuni di fatto dopo il 1961 e in una forma e un ordinamento filologicamente corretti unicamente in seguito agli interventi di Mussi-

⁽²⁸⁾ La lettera è del 9 settembre 1916: cfr. C. REBORA, *Lettere. I*, cit. p. 303, ed *Epistolario*, cit., p. 338.

⁽²⁹⁾ Cfr. D. BANFI MALAGUZZI, *Il Rebora della crisi*, in C. REBORA, «Mania dell'eterno». *Lettere e documenti inediti 1914-1925*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, pp. 22-23.

⁽³⁰⁾ «E a quale miseria di corpo e di spirito mi ridusse il mio non voler più tornare al fronte[...!]: le parole del vecchio don Clemente Maria Rebora confermano quanto i lettori dell'epistolario 1916-18 intuiscono, e cioè che la richiesta di Rebora di essere rispedito al fronte come soldato semplice in realtà copre il desiderio di non farvi mai più ritorno. Ho citato dalla p. 47 del reboriano *Diario intimo. Quaderno inedito*, a cura di R. CICALA & V. ROSSI, Novara, Interlinea, 2006. Ma anche nel *Curriculum vitae* l'autore si rimprovera tale passata 'vigliaccheria': «Perso nel gorgo, vile fra gli eroi, / spatriato quaggiù, Lassù escluso, / ruotando giacqui, mentr'era pugna atroce» [p. 312].

ni nel 1982 e poi, decisivo, nel 1988, quando versi e prosa possono finalmente tornare a convivere nella medesima atmosfera «vociana» di osmosi reciproca. No, quel libro è perduto perché tutte le sue caratteristiche – anche quelle che per ottant'anni avremmo potuto recepire – sono rimaste *fuori del Novecento*, fuori del Secolo con la maiuscola che recentemente Alain Badiou in un suo bellissimo saggio ha descritto come dominato dalla «passione del reale». Il Rebora che da quella passione, fino allo scoppio della guerra e oltre, appare totalmente e quasi coattivamente dominato, a un certo punto dice di no, prende un'altra strada; taglia del tutto i ponti con il retaggio che era stata suo. Cerca disperatamente una via d'uscita, che è dapprima affidata a una scrittura, ripeto, implorsa, per certi versi impazzita, incapace di costituire altra gerarchia che non sia quella di un ritmo creaturale (quale per esempio risuona alla fine di *Bizzarria e corale di retrovia*: «corale che entra, corale che sazia e gioisce nell'intense corolle del fiore, del fiore rosso che non chiede più nulla, ma è rosso, ma è fiore, e frulla nell'aria profuma e si consuma, e comunque sarà, profuma e frulla e non domanda nulla» [p. 210]).

Quasi inevitabilmente, quella scelta ideologico-letteraria *contro* condannerà le poesie-prosa reboriane a un sostanziale oblio – un po' come succederà ai *Due imperi... mancati* – di Aldo Palazzeschi, altro autore che in occasione della guerra taglia le radici della sua passata cultura ed esperienza letterarie. Il Secolo si è lungamente vendicato di scritti così irrevocabilmente opposti alle logiche che lo hanno dominato. Oggi, in una storia che non è più novecentesca, lo vediamo meglio. E, comunque, che molti come me, nell'anno 2007 del ricco Nord globalizzato, si riconoscano fratelli alla sintassi e al ritmo disperatamente pacifisti di Rebora, è, forse, un argomento a favore della sua poesia; ma è anche il peggior sintomo della condizione di guerra endemica, a basso potenziale (per cui, davvero, «c'è malata l'aria della terra») in cui siamo condannati a vivere.

FILIPPO SECCHIERI

DENTRO I CANTI ANONIMI. TRÒTTOLE, DESERTI E ALTRE IMAGINI

1. UN PROGETTO DI LUNGA DURATA

Durante l'itinerario esistenziale e poetico di Clemente Rebora le avvisaglie dell'anonimato, gli effetti della tensione ad affrancarsi dalle limitazioni imposte dalla soggettività, affiorano assai per tempo. Non può non colpire, ad esempio, il fatto che in un biglietto del 1893 – da considerarsi a tutt'oggi la prima testimonianza scritta reboriana – il piccolo Clemente comunichi al padre, dopo averne provocato la collera, il fiero proponimento di «mutar vita» ⁽¹⁾. Sarebbe naturalmente fuori luogo pensare di sovraccaricare la portata di questo documento puerile; resta che, ad ogni modo, esso sembra contenere allo stato germinale le indistinte istanze trasformatrici che caratterizzeranno l'approccio del Rebora maturo alla scrittura. È sufficiente sfogliare il foltissimo epistolario del poeta milanese per accorgersi che l'origine di questa attitudine è di gran lunga anteriore alla comparsa dei segni della chiamata e alla successiva conversione: accadimenti ai quali essa sopravvive, mantenendo intatta l'inquieta energia propulsiva di cui è espressione. Trascogliendo un brano tra i numerosi adducibili, ecco quanto si legge in un'importante missiva all'amica Daria Malaguzzi, scritta nel febbraio 1912 «saltando da un guazzo all'altro» in un dantesco «piovere delle idee»:

È incredibile com'io mi sia orientato verso una lirica dolorosa-felicità (che pugna nell'attimo, ama l'attimo, sotto la ferula dell'eterno), proprio quando la vita mi frasceggiava dentro e intorno. Ma questa gagliardia – che presto potrà non esser più, come è stata lunghissimo tempo assai rara – m'è

⁽¹⁾ C. REBORA, *Lett. 1* [1893], al padre, in *Epistolario*, a cura di C. GIOVANNINI, I. 1893-1928. *L'anima del poeta*, Bologna, EDB, 2004, p. 5.

nata dall'oblio di me, o meglio, *dal risentirmi negli altri*, in quelli che posso, come bontà concretissimamente operosa e svegliatrice; dal *volermi quasi dissolvere* (non creda che sia una resipiscenza pseudoiacoponica, una frenesia sensualmente mistica!) in ciò che vorrei divenisse, *nel perder me* – che ho ragioni di non poter più ritrovare – in molte vite che siano più di me ⁽²⁾.

Lavorare a dimenticarsi, prodigarsi in nome di un empito di generosa oblazione, insopprimibile benché – e *pour cause* – genericamente espresso («Sento desiderio di altro», dirà Rebora ad Antonio Banfi nel corso delle ultime affannose revisioni dei *Frammenti lirici*, chiedendogli e chiedendosi, il giorno dopo, se non «sarebbe opportuno pubblicarli anonimamente») ⁽³⁾, è la finalità prevista dal progetto esistenziale che carsicamente attraversa tutta la fase laica del pensiero reboriano. E che assume una fermezza denegativa non disgiunta dai segni di un profondo turbamento in una risposta epistolare a Giuseppe De Robertis, di poco precedente il richiamo alle armi. Al nuovo direttore de «La Voce», che sondava la sua disponibilità a collaborare alla rivista, Rebora replica parlando di sé, di un sé ufficiale e mondano dal quale dichiara la propria invincibile lontananza in ossequio all'intuizione di un'altezza che oscuramente – ma concretamente – giunge a trascenderne l'abituale, quotidiano connotarsi:

io, se son forse anche poeta, certo son altro, altro: ossia, chi mi conosce nella mia irradiazione di vita sembra amarmi e riconoscermi. Ma questo non c'entra: e io non capisco (non *ho tempo* di capire) cosa significhi grande o piccolo; è ridicolo infatti, e l'importante è tutt'altro per me. Io vivo specialmente, ossia sono un «anonimo» ⁽⁴⁾.

La spinta che gli indizi appena accennati hanno il potere di veicolare è sostanzialmente indirizzata – secondo modi non incompatibili con il

⁽²⁾ ID., *Lett.* 158, 12.2. 1912, a Daria Malaguzzi, *ivi*, pp. 128-129 (miei i corsivi).

⁽³⁾ ID., *Lett.* 227, 7.4.1913 e *Lett.* 228, 8.4.1913, entrambe ad Antonio Banfi, *ivi*, pp. 189 e 190.

⁽⁴⁾ ID., *Lett.* 347, 13.3.1915, a Giuseppe De Robertis, *ivi*, p. 276 (corsivo nel testo). Entro il ricco e quasi debordante filone interpretativo di orientamento religioso, ben si addice a chiarire le implicazioni spirituali di questa fase dell'esperienza reboriana quanto ha osservato J.G. GONZÁLEZ-MIGUEL, *La Madonna nella vita e nella poesia di Clemente Rebora*, in F.M. IANNACE (a cura di), *Maria Vergine nella letteratura italiana*, Stony Brook, NY, Forum Italicum publishing, 2000, p. 299: «Rebora fu durante molto tempo uno di quei cristiani che i teologi chiamano *anonimi* o *in actu*, ossia, quelli che riproducono e vivono gli atteggiamenti fondamentali dei veri cristiani, sebbene non abbiano coscienza chiara di ciò e non appartengano 'ufficialmente' al 'corpo' della Chiesa» (corsivi nel testo).

freudiano, doveroso congedo dal *Lustprinzip* – all’oltrepassamento delle datità contingenti e ad una complementare valorizzazione dell’indeterminatezza che il pervasivo manifestarsi dell’altro da sé efficacemente compendia. L’approdo rappresentato dalla seconda raccolta reboriana è dunque dettato da un’intima necessità: risponde ad un *clinamen* sin da subito coesenziale all’ispirazione lirica e alla ricerca etica di Rebora, mettendo inoltre a frutto il portato di un’attività culturale recente solo esteriormente eclettica e divagante (le traduzioni dal russo, gli interessi per le religioni e le letterature orientali, la partecipe attrazione per qualsiasi forma estrema di saggezza), ma a ben guardare orientata a promuovere, tra crisi, entusiasmi e personalissimi riadattamenti dell’acquisito, una visione della realtà umana meno asfittica e tendenzialmente integrale. All’arduo conseguimento di questo scopo ogni mezzo, ogni esempio anedddotico o spunto biografico si sarebbe potuto rivelare acconcio, l’esplorazione culturale e lo scavo introspettivo, l’incontro casuale e l’insistita meditazione sulle configurazioni destinali proprie e altrui.

2. PAROLE DI TUTTI E DI NESSUNO

Tanto esigui per estensione quanto prodighi di intense sollecitazioni, i *Canti anonimi* ricapitolano la prima stagione dell’esperienza reboriana e al tempo stesso risolutamente si muovono in direzione di nuove latitudini dell’essere e della parola. A lungo ritenuti, a causa di una sommaria consuetudine invalsa, un libro minore dal quale estrarre, come da una ganga altrimenti sterile o indifferente, una sola gemma, la giustamente celebre *Dall’immagine tesa*, ad uno sguardo non prevenuto i *Canti* si può dire offrano motivo di riflessione quasi ad ogni verso. D’altra parte il loro inquieto e composito insieme fornisce la prospettiva ermeneutica meno inadeguata e il supporto testuale necessario ad avallare la qualità non accidentale né fortunosa, bensì perfettamente coerente con l’organismo poetico che lo ospita, del componimento conclusivo. La cui eponima saturazione tensiva, che in sé congiunge e trasfigura le contrapposte pertinenze del soggetto e dell’oggetto, ancora attende di essere convenientemente decifrata. Fatto per nulla sorprendente, che tuttavia non si dovrà imputare né alla scarsa lungimiranza dei lettori, purtroppo variamente palesatasi (ma si rammenterà, a proposito di questo testo, il disagio di un Contini e l’incessante, capillare lavoro del tardo Macrí)⁽⁵⁾, né, ancor meno, ad un difetto di costruzio-

(5) Sicché riteniamo si possa sottoscrivere, una volta stemperata la rigida univoci-

ne autoriale, poiché precisamente dal bilicarsi in un dinamico equilibrio tra molteplici e volentieri contrastanti determinazioni *Dall'immagine tesa* trae la propria ragion d'essere, così come il suo innegabile fascino. Entrambi tributari di un'oltranza totalizzante che per il Reborà di questi anni risulta ormai inseparabile dall'impiego letterario della parola, oltranza di coloriture e lignaggio istintivamente mistici (ove si accolga la persuasiva riformulazione dell'esperienza mistica avanzata da Panikkar) ⁽⁶⁾, che si avverte agire anche in quelle zone della silloge nelle quali il dettato si mostra più involuto e prosaico, cioè là dove lo slancio poetico è frenato dalle esigenze di un incedere ragionativo attratto nell'orbita della condensazione gnomica, con effetti che *curiosamente* rasentano l'allure sentenziosa e popolaresca del cliché proverbiale.

La qualificazione avverbiale appena impiegata *faute de mieux* certo abbisogna di qualche parola di commento. Insolita e curiosa, in effetti, non è tanto la postura sentenziosa, vista la natura da sempre spuria, poiché innervata di pensiero e moralmente ribattuta ⁽⁷⁾, della lirica e finanche della parola reboriana (valga per tutti l'epifonema del trentaduesimo frammento: «Cristo ha ragione e Machiavelli vince») ⁽⁸⁾, ma

tà dell'attribuzione finale, l'avvertimento di Paccagnini che, in apertura di un suo recente contributo, menziona la ricezione di questo testo reboriano quale caso esemplare di una ricorrente ed equivoca sovrapposizione di prospettive, temporali ed esetiche: «mi basti qui ricordare *Dall'immagine tesa* di Reborà, che è stata spesso letta, con visione astorica e atteggiamento filologicamente scorretto, oltre che offensivo dello stesso cammino del poeta, come poesia riferita a un universo superiore, divino, nella quale già allignavano i germi della conversione, quando invece altro non era che un'intensa poesia d'amore dedicata alla sua donna, Lidia Natus» (E. PACCAGNINI, *Presenze bibliche e manzoniane nella religiosità di Ungaretti*, in B. VAN DEN BOSSCHE, *et alii* (a cura di), «Innumerevoli contrasti d'innesti». *La poesia del Novecento (e altro)*. Miscelanea in onore di Franco Musarra, Lovanio, Leuven University Press-Firenze, Cesati, 2007, I, p. 231).

⁽⁶⁾ Cfr. R. PANIKKAR, *L'esperienza della vita. La mistica* [2004], a cura di M. CARRARA PAVAN, Milano, Jaca Book, 2005, p. 35: «Il mistico affiora quando l'uomo si rende conto, capta, che la parola non solo rivela ciò che la parola stessa dice, ma che lo stesso dire viene avvolto da un velo ultimo che la parola stessa non può sollevare, dal momento che essa stessa è il velo che ri-vela la realtà proprio velandola. Si dice ciò che si nasconde nel dire». Per una riflessione sui punti di contatto e sulle divergenze che intercorrono tra l'esperienza mistica e quella poetica, cfr. *ivi*, p. 41, mentre per il misticismo naturale e per l'appunto istintivo che fonda le opzioni poetiche reboriane sia consentito rinviare al nostro *Poesia e mistica nel primo Reborà*, in G. SCARCA & A. GIOVANARDI (a cura di), *Poesia e preghiera nel Novecento*, Villa Verucchio (RN), Pazzini, 2003, pp. 27-46.

⁽⁷⁾ Opportunamente G. PETROCCHI, *Presenza di Reborà* [1982], in *Il tramonto della luna. Studi tra Leopardi e oggi*, Napoli, ESI, 1993, p. 191, rammentava che «il raffrontare per moralismi è d'altronde una caratteristica di Clemente Reborà in qualsiasi suo momento poetico, e in gioventù e negli anni vissuti nei 'claustrali solitari'».

⁽⁸⁾ C. REBORÀ, *Frammenti lirici*, XXXII, v. 14, in *Le poesie* (1913-1957), a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1994², p. 63.

piuttosto l'elevata e generalizzante reattività di cui si fa carico l'investimento espressivo e ancor più la maniera del suo effettivo realizzarsi che, oscillando tra il beffardo e il disarmato, le impedisce, a nostro avviso, d'essere «segno della certezza attinta»⁽⁹⁾. Naturalmente ci riferiamo soprattutto, benché non esclusivamente, ad un testo come *Sacchi a terra per gli occhi*, alla litania pseudo-proverbiale costellata di apparenti frasi fatte e apodittiche moralità attraverso cui esso per buona parte si snoda: esemplare in tal senso è la terza terzina, così concepita: «Ogni affetto è disagio: / L'uomo un plagio, / La donna un contagio»⁽¹⁰⁾. Da un'analisi attenta emerge tuttavia che i versi reboriani di consimile fattura soltanto arieggiano, senza riprendere alla lettera, specifiche fonti paremiche, secondo un *modus* compositivo spersonalizzante sperimentato in diverse prose liriche. Netta è la sensazione che il poeta abbia qui deliberatamente rinunciato al compito, in certo modo istituzionale, di far lievitare la materia grezza che ha tra le mani per limitarsi a trasmetterla senza interventi di rilievo, scegliendo di farsene mero portavoce. Il sospetto di un impartecipe rifacimento o di un *divertissement* centonale, ma non quello, assiduamente alimentato, della volontà di ridurre-esaltare il sé alle funzioni di tramite dell'alterità, è destinato a dissolversi quando si compia l'opportuna ricontestualizzazione del testo in esame, nel quale, ha ricordato Bandini, «la metafora inedita reca però la traccia della più schietta officina reboriana»⁽¹¹⁾ e, soprattutto, una volta sconfitte le resistenze causate dalle mai gratuite ruvidezze contenutistiche e tonali del componimento, peraltro non lontanissime da quelle che s'incontravano con grande frequenza nei *Frammenti lirici*.

Occorre dire, a scanso di equivoci, che Rebora, sebbene non digiuno di studi e interessi musicali e altresì privato esecutore di lunghe improvvisazioni pianistiche, non era in possesso di ciò che si è soliti definire un *orecchio assoluto* bensì di un orecchio, e in genere di un'attitudine percettiva, gnoseologicamente votati alla ricerca e all'ascolto dell'assoluto⁽¹²⁾. Si tratterebbe, per mutuare una felice espressione di Zan-

(9) Come invece sostiene G. BARBERI SQUAROTTI, *Umanità e natura nella poesia di Rebora*, in R. CICALA & U. MURATORE (a cura di), *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora*, Novara, Interlinea-Stresa, Sodalitas, 1993, p. 57.

(10) C. REBORA, *Sacchi a terra per gli occhi*, vv. 7-9, *Canti anonimi*, in *Le poesie*, cit., p. 151.

(11) F. BANDINI, *Clemente Rebora*, in G. GRANA, *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, II, p. 1541, che altresì indica la prossimità delle scelte versali di *Sacchi a terra per gli occhi* a quelle dei «trucioli sbarbariani» (*ibidem*).

(12) L'attenzione di Rebora per le forme dell'espressione musicale, avvertite come complementari a quelle poetiche e filosofiche e capaci di sconfiggerne le limitazioni, è

zotto, di un «orecchio primordiale»⁽¹³⁾, che è cosa affatto diversa e non influente qualora ci si prefigga di dar conto delle particolarità del ri-uso lessicale e sintagmatico praticato da Rebora nei confronti del patrimonio lirico tradizionale (da Jacopone e Dante a Parini e Leopardi) e recente (da D'Annunzio ai futuristi), nonché di altre sparse ed avvertibili suggestioni culturali (Baudelaire e i simbolisti francesi, Nietzsche, Wagner, gli scrittori russi, Tagore)⁽¹⁴⁾. Perciò è abbastanza ovvio, e addirittura indispensabile, che le sue antenne non si esimano dal registrare, assieme a minime rispondenze foniche, inconditi balbettii, «silenzii sonori come sciami»⁽¹⁵⁾ ed enigmatici bisbigli («Verrà, forse già viene / Il suo bisbiglio»), suona la chiusa di *Dall'immagine tesa* e dei *Canti anonimi*⁽¹⁶⁾, anche le realistiche, e con Boccioni vorremmo dire *anti-graziose* dissonanze captate *in itinere*: giacché, come recitava un verso poetologicamente cruciale dei *Frammenti lirici*, «vien nell'ore mediocri l'eterno»⁽¹⁷⁾. Convinzione che si traduce, con sensibili contraccolpi epistemici, nell'impossibilità di graduare la qualità dell'attenzione-de-

precocemente testimoniata dal lavoro *Per un Leopardi mal noto*, del 1910 (ristampato in volume a sé nel '92, per le cure e con una bella introduzione di Laura Barile, presso Libri Scheiwiller), da numerosi passi dell'epistolario oltretutto dalle frequenti adibizioni liriche di metafore e lessemi attinti dalla sfera musicale. Per l'illustrazione dei rapporti con la musica e della sua vasta incidenza nell'opera del poeta milanese si vedranno con profitto gli studi di M. CARLINO, *Le parole maledette di un musicista mancato (note in margine ai Frammenti lirici di Clemente Rebora)*, in «Studi Novecenteschi», IX, 23, 1982, pp. 117-144 e di A. GIRARDI, *Rebora, Leopardi e la musica*, in T. MATARESE, M. PRALORAN & P. TROVATO (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 257-280. Ulteriori indicazioni in T. SALARI, *Fenomenologia musicale e struttura dei Frammenti lirici di Rebora*, in «Microprovincia», 38, 2000, pp. 349-374 e nei contributi raccolti in G. DE SANTI & E. GRANDESSO (a cura di), *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, Venezia, Marsilio, 2001.

⁽¹³⁾ È quanto si legge a conclusione di un'intervista di argomento petrarchesco in cui il poeta solighese si augura che «i giovani riescano a conservare qualcosa di quello che definirei l'*orecchio primordiale*, non lasciando che esso sia completamente devastato da tutto ciò che è avvenuto negli ultimi anni, e che ci sta piovendo addosso con la ferocia di un'apocalisse» (*Corrado Bologna a colloquio con Andrea Zanzotto*, in «Critica del testo», VI, 1, 2003, p. 638; corsivo nel testo).

⁽¹⁴⁾ Il rimando d'obbligo, per gli anni che ci interessano, è alle documentate ricerche di A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 2002.

⁽¹⁵⁾ C. REBORA, *Frammenti lirici*, XXVI, v. 7, in *Le poesie*, cit., p. 56.

⁽¹⁶⁾ Id., *Dall'immagine tesa*, vv. 25-26, *Canti anonimi*, ivi, p. 162.

⁽¹⁷⁾ Id., *Frammenti lirici*, LXXI, v. 46, ivi, p. 132. Cfr., in guisa di commento, un passo d'analogo tenore in Id., *Lett.* 147, 16.11.1911, a D. Malaguzzi, in *Epistolario*, I, cit., p. 120: «Per me, anche la più mediocre ricucitura quotidiana è di rapimento: ma come l'intendo con l'intelletto, l'odio nel sentimento, che vorrebbe altro».

dizione tributata al divenire e che sfocia, senza vere soluzioni di continuità, nella tipica restituzione ossimorica del tessuto speculativo ed evenemenziale.

Con *Sacchi a terra per gli occhi* assistiamo dunque al concretarsi di un antimelodico aggregato di senso della massima importanza, un anello di congiunzione tra prosa e poesia (o forse, meglio: tra registro prosaico e poetico) capitale per intendere appieno il ruolo che i *Canti anonimi* rivestono entro l'opera reboriana così come nel panorama della nostra poesia primonovecentesca. Se *Pianissimo* di Sbarbaro, i *Canti orfici* di Campana e i *Frantumi* di Boine avevano percorso, con diversificato andamento, un considerevole tratto di strada verso la progressiva destituzione delle tradizionali funzioni autoriali, gli *Anonimi*, ma già le prose liriche risalenti agli anni del primo conflitto mondiale, sembrano spingersi ancora più avanti. Saputa di tutti e di nessuno, la parola d'altri cessa d'essere filtrata dal diaframma del sogno, del delirio o dell'avventura trascritti da una residua istanza centrale di controllo, avviandosi, in virtù dell'assolutezza della sua pronuncia, a diventare *altra parola*, catturata da una *Ursprache* che aleggia ai confini del gesto e del silenzio, e che si traduce, per Rebor, in «una parola come non mia, che equivalga a una tacita coscienza diffusa»⁽¹⁸⁾. Il disegno di farsi portavoce e veicolo di un'esigenza, più e meglio che di un messaggio, invernandosi nell'«aratro per solcare» e nella «sponda per il mare» secondo le potenti anticipazioni contenute nell'ultimo dei *Frammenti lirici*⁽¹⁹⁾, perde così ogni presunta connotazione limitativa per assurgere al rango di una aspirazione che pur imperfettamente e con fatica si tenta di adempiere.

Nessuna forma verbale di questo componimento a tutti gli effetti e forse intenzionalmente *eterogeneo*, quantunque collocato, sarà bene notare, giusto al centro dei *Canti anonimi*, è declinata alla prima persona. Inoltre, in accordo con la lieve eppur decisiva variante introdotta nell'auto-epigrafe della raccolta («ch'io so» → «che so») accompagnata, in sede di riferimento bibliografico, dall'omissione del nome proprio del poeta precedentemente inglobato nel titolo originario di quel ch'è divenuto il, anzi «un *Frammento* 1914»⁽²⁰⁾, non si trovano tracce di pronomi né di aggettivi ad essa riconducibili. L'azzeramento dell'io qui conseguito permette l'afflusso e l'auspicata *raccolta* di una congerie

⁽¹⁸⁾ Id., *Arche di Noè sul sangue*, in *Le poesie*, cit., p. 227.

⁽¹⁹⁾ Cfr. Id., *Frammenti lirici*, LXXII, ivi, p. 134.

⁽²⁰⁾ Per l'auto-epigrafe cfr. Id., *Canti anonimi*, ivi, p. [139], a fronte del testo di partenza *Clemente, non fare così!*, ivi, p. 168 sgg.

di materiali mnestici e verbali che, grazie al loro stesso disadorno e si direbbe fungibile disporsi (in precedenza sperimentato con esiti anche superiori in alcune delle *Sparse* d'anteguerra), finiscono per dar corpo ad una sorta di coro *De profundis*. In esso confluiscono e convivono le valenze ideali di un *Curriculum* di metà della vita (si ricordi che all'altezza del 1920, data simbolicamente posta a suggello dell'intera raccolta, l'autore ha da poco varcato la soglia faticosa dei 35 anni) ⁽²¹⁾ e, quel che più importa, gli elementi a partire dai quali sbizzare il plausibile ritratto della propria generazione, reduce dalla devastante esperienza bellica. Un ritratto medianicamente fissato nel passo aritmico e irrisolto di «chi brancola opaco», lontano dall'impetoso e «specchiante cristallo» dell'autocoscienza, non meno che nell'incolmabile ampiezza dello scarto che separa «la cosa capita» dalla realtà de «la cosa sofferta» ⁽²²⁾.

Se nei nove testi della silloge non mancano momenti in cui le ragioni dell'io hanno l'opportunità di riguadagnare qualcosa del proprio spessore, se anche la pronuncia, com'è noto, si rende idonea a trasmettere sonorità ben più godibili e dispiegate, abbandonando la dominante cupa e percussiva e la frantumazione dello slegato che impedivano (in funzione di un intuibile intento di rottura) la delibazione meramente letteraria di *Sacchi a terra per gli occhi*, rimane comunque tangibile, e a tratti fortissima, la necessità di investire l'espressione lirica di compiti decisamente eteronomi, conseguenza affatto comprensibile di un'evoluzione intellettuale che, pur nel suo disorganico scandirsi, implicava una radicale interrogazione critica delle certezze abitualmente condivise in campo etico, conoscitivo nonché, ma quasi soltanto in maniera accessoria, nell'ambito propriamente estetico-letterario.

3. RIDUZIONE DELL'IO E POESIA: L'ESSER MOSSI

Da un precipitato assertivo posto ad apertura del penultimo testo dei *Frammenti lirici*, si ricava una significativa testimonianza delle prevalenti esigenze d'ordine extraletterario all'altezza delle quali il verso reboriano ambiva mantenersi e delle naturali rinunce che la loro difficile osservanza inevitabilmente comportava:

⁽²¹⁾ Il fatto che il soggetto non ricorra al discorso in prima persona crediamo non invalidi ma, anzi, finisca per corroborare *ex contrario* questa ipotesi, in virtù della dominante (auto)-critica e auto-separativa rinvenibile nei bilanci di vita siffattamente ispirati.

⁽²²⁾ C. REBORA, *Sacchi a terra per gli occhi*, cit., vv. 21, 19 e 56-57, pp. 152 e 154.

Allegrezza, a poetare
 Il tuo incanto più non vola:
 Goda in sé del proprio canto
 Chi n'ascolta la parola ⁽²³⁾.

Virilmente estranea (come Boine aveva per tempo segnalato) ⁽²⁴⁾ ai dettami del *delectare* e quindi vocianamente sbilanciata sul versante esistenziale, la prassi poetica di Rebora è rivolta e si direbbe destinata, come si legge poco oltre, a «[...] incrociar la vita / Nella maglia del tutto / E mirarne il disegno / E il guizzo d'ogni punto» (vv. 14-17), nella perpetua alternanza tra un antieroico titanismo e un'ansia di autoannullamento e totale condivisione. Allo stesso modo nel frammento successivo, l'ultimo del libro d'esordio, si trovano, come s'è visto, altre esplicite notazioni che ribadiscono e sintetizzano l'intento, asceticamente connotato, di privilegiare l'*ethos* sulla *phoné*, la drammatica verticalità di un'ininterrotta tensione interiore sulla staticità di ogni possibile forma di appagamento, sia esso sensuale o materiale. Talché, proprio sulla base della indubbiamente ostica ricchezza propositiva – qui solo scorciatamente richiamata – racchiusa in questo conclusiva coppia di testi, sembra lecito stabilire una non remota linea di continuità tra i percorsi ideali e testuali delle prime due raccolte reboriane, senz'altro eterogenee per impianto, intenzionalità e modi di attuazione e pur tuttavia leggibili come le due facce, intimamente solidali, di una stessa medaglia.

I *Canti anonimi*, infatti, riprendono e recano a compimento o, se si vuole, a un punto di non ritorno, l'inappagata ansia di rinnovamento e di trasfigurazione dell'io insita nell'opera prima. Certo, essi dicono altro e diversamente rispetto ai *Frammenti lirici* e, per di più, talora sembrano addirittura *non dire*, sospendere cioè la coazione al significato a vantaggio di un'ipnotica, stuporosa iterazione di parole primarie, elementari ed *elementali*; eppure non riteniamo azzardato sostenere che la loro relativa diversità sia in fondo inscritta, alla stregua di uno sviluppo consequenziale, nella matrice stessa della raccolta del '13, secondo quel che traspare, con icastica evidenza, dal motto «Nihil fere sui», viatico e auspicio programmaticamente appuntato in esergo all'ultimo

⁽²³⁾ ID., *Frammenti lirici*, LXXI, vv. 1-4, ivi, p. 131.

⁽²⁴⁾ Cfr. G. BOINE, *Plausi e botte*, 36 [1914], in *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. PUCCINI, Milano, Garzanti, 1983, in particolare p. 119: «dirò ch'io respiro in questa nuova poesia non so che di *vigorosamente* antico nel sentire e nel ritmo, nello strappo, nel piglio maravigliosamente *robusto* della frase, nell'interiore *leoninità* della mossa; [...] dirò ch'io vi respiro qualcosa di nostro, di tradizionalmente, di *virilmente* e complessamente italiano» (miei i corsivi).

testo dei *Frammenti* e di per sé aggettante verso la successiva stagione letteraria reboriana. Circa la provenienza di questo esergo, sino ad ora non identificata, è verisimile indicare un lacerto estrapolato da un passo dell'*Etica* di Spinoza (tra gli argomenti trattati nel corso di Martinetti che Rebori seguiva, con interesse e trasporto, in quello stesso 1913) ⁽²⁵⁾, e precisamente dallo Scolio alla Proposizione 39 («Chi ha un Corpo atto a moltissime cose, ha una Mente la cui maggior parte è eterna») della quinta parte dell'opera, dove si legge:

Et revera qui corpus habet ut infans vel puer ad paucissima aptum et maxime pendens a causis externis, mentem habet quae in se sola considerata *nihil fere sui* nec Dei nec rerum sit conscia et contra qui corpus habet ad plurima aptum, mentem habet quae in se sola considerata multum sui et Dei et rerum sit conscia ⁽²⁶⁾.

La decontestualizzazione, come si vede, è piuttosto violenta. Non investite di particolare rilevanza, le parole di Spinoza, 'reborizzate' anche mediante l'occultamento della fonte e della relativa *auctoritas*, risultano però pienamente coerenti con il testo della lirica (al punto da essere promosse a titolo nella vallecchiana del '47 curata dal fratello Piero). Ma soprattutto, esse corrispondono come meglio non si potrebbe allo scoronamento della soggettività che costituisce uno dei motivi portanti dell'opera prima di Rebori e che prevede, tra i suoi modelli alternativi, gli ideali certo regressivi dell'infanzia e dell'inadeguatezza alla vita, assunti ad ogni modo in un'accezione che non pare risentire l'influsso della teorizzazione pascoliana del *Fanciullino*.

La complessione dei *Canti anonimi* riceve larga parte della propria specificità dall'aver attraversato e in certo modo capitalizzato (senza eluderne il dramma) gli smarrimenti esistenziali patiti nel decennio intercorso dall'uscita dei *Frammenti lirici* e, parimenti, dalla pressione (deformante o altrimenti formante) esercitata dalle mai intermesse ricerche culturali e compositive in cui essi si tradussero, volendo adattare la sibillina dedica d'opera dei *Frammenti*, durante i «secondi dieci anni del secolo».

⁽²⁵⁾ Cfr. C. REBORI, *Lett.* 237, 14.5.1913, ad A. Banfi, in *Epistolario*, cit., p. 197: «Martinetti ha chiuso 'Spinoza', con grandissimo mio rammarico; era la mia *sola ora* del giorno» (corsivo nel testo).

⁽²⁶⁾ Cfr. B. SPINOZA, *Etica* [postumo], in *Etica. Trattato teologico-politico*, a cura di R. CANTONI & F. FERGNANI, Torino, Utet, 2005, p. 372: «Chi infatti, come un neonato o un bambino, ha un Corpo adatto a pochissime cose, e dipende completamente dalle cause esterne, ha una Mente che, considerata in sé sola, non è quasi per nulla consapevole né di sé né di Dio, né delle cose; al contrario, chi ha un Corpo adatto a moltissime cose, ha una Mente, considerata in sé sola, molto consapevole di sé, di Dio e delle cose».

Abbiamo già fatto rapido cenno ad alcune delle numerose tracce che le prove poetiche (in verso e in prosa) intervenute in questo lasso di tempo hanno consegnato in eredità ai *Canti anonimi*. Aggiungeremo, in estrema sintesi, che lo studio del frastagliato configurarsi di questa produzione intermedia consente di accertare la costanza di diversi nuclei centrali dell'ispirazione reboriana e insieme di attenuare, nel segno di una complessa coerenza catabatica, l'impressione senza meno perturbante che la lettura di più di un testo del piccolo libro del '22 non manca di suscitare. Assolvono funzioni latamente propedeutiche ad una migliore comprensione dei *Canti anonimi* anche i materiali epistolari del periodo (specie le missive inviate a partire dal '17 all'amico pittore Bruno Furlotti) e, in maniera ancor più stringente, le ampie riflessioni di Rebora sul *Cappotto* e sull'anonima novella *Gianardana*, opere da lui tradotte (rispettivamente dal russo e dall'inglese) tra il '20 e il '21.

In questa sede ci soffermeremo sui movimenti iniziali (parr. 1-2) delle *Annotazioni* (date in calce 1920, non diversamente dai *Canti anonimi*) annesse alla versione del *Cappotto* di Gogol', pubblicata nello stesso '22 ancora per i tipi editoriali del Convegno. Giustamente Bandini ha osservato che, nonostante «il modesto titolo», esse costituiscono «un vero e proprio pezzo di profonda intuizione e grande bellezza, da fare pensare, per la sua tensione umana e poetica, al famoso *Comento* di Miguel de Unamuno al *Don Chisciotte*»⁽²⁷⁾. A somiglianza di Unamuno che, come si legge nell'acuta e consentanea ricezione boiniana del saggio del 1905, «ha messo in questo commento gran parte della sua anima ed ha fatto dire al Chisciotte eterno assai più cose che Cervantes non potesse immaginare»⁽²⁸⁾, nemmeno Rebora si limita a descrivere l'oggetto della propria traduzione, da esso traendo spunto per una lunga digressione interpretativa che ben presto assumerà i contorni e i significati dell'autoanalisi e di una sommessa ma non equivoca dichiarazione di poetica.

Per sommi capi, si può affermare che negli undici paragrafi delle *Annotazioni* al capolavoro di Gogol' la meditazione di Rebora insista su larga parte della costellazione tematica e della trama concettuale – non sappiamo se già o solo in seguito – poeticamente declinate negli *Anonimi*. Quasi subito l'energia del *Cappotto* è significativamente pa-

⁽²⁷⁾ F. BANDINI, *Clemente Rebora*, cit., p. 1540.

⁽²⁸⁾ G. BOINE, [*Miguel de Unamuno*], [1907], in *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, cit., p. 350, che prosegue: «tutto questo è naturale. Il commento ad alcunché di vivo non può essere che vita: una stessa cosa dice ad uomini diversi cose diverse ed ha, ciascuna di esse, un valore in sé».

ragonata a quella di «certi fontanili lombardi sepolti nelle campagne, di comune apparenza quantunque suggestivi, i quali derivano invece per vie sotterranee dalle montagne le loro polle d'acqua sorgiva, e ristorano le pianure» ⁽²⁹⁾, con accenti che si ritrovano in *Sotto il deserto* e rimandano alla georgica di *Al tempo che la vita era inesplosa*. Nel paragrafo seguente lo scrittore russo è definito «irrequieto e insieme fiducioso nel miracolo di una creazione sconfinata» ⁽³⁰⁾, qualificazione che ben s'attaglia anche al suo traduttore italiano allo stesso modo della percezione della contingenza storica che gli toccò in sorte, così sintetizzata da Rebora:

Il paesaggio del tempo – scriveva un contemporaneo – era anzi somigliante a un deserto con una prigione nel mezzo: e sopra, al posto del cielo, un bigio cappotto militare. E un *cappotto* (il dato dei tempi) fu appunto il simbolo scelto per questo racconto di espiazione e purificazione ⁽³¹⁾.

Sarebbe interessante calcolare l'esatta quantità di lessemi-chiave reboriani presenti in questo pur breve passaggio: che sia ingente, e che concerna i *Frammenti* come gli *Anonimi*, senza escludere il corpus delle *Sparse*, risulta anche ad un primo rapido sguardo. Vestiti i panni del commentatore, Rebora non sa né può rinunciare al proprio idioletto creativo e inoltre, stando a quel che si evince dalla abbastanza categorica definizione del *Cappotto* sopra riportata, non si sottrae alla tentazione – che è reale necessità – di sovrainterpretare in una luce salvifica sia il senso del testo tradotto sia le funzioni assegnate al suo protagonista ⁽³²⁾. Di lui parlerà come di «un pietoso e angusto impiegato, quasi non dissimile dalla sua cannuccia di copista, tutta tesa al pennino vivace per l'inchiostro e obbediente al movimento quale altri gl'imprime» ⁽³³⁾, secondo uno sviluppo analogico apertamente tangenziale che almeno in parte agisce anche nella figurazione del moto della tröttola, centrale nel penultimo testo degli *Anonimi*. Poco oltre è egual-

⁽²⁹⁾ C. REBORA, *Annotazioni*, in N. GOGOL', *Il cappotto*, Milano, SE, 1990, pp. 69-70.

⁽³⁰⁾ *Ivi*, p. 70.

⁽³¹⁾ *Ivi*, p. 71 (corsivo nel testo).

⁽³²⁾ Sottolinea questa distanza ideologica rispetto all'originale russo Erica Klein in una equilibrata recensione (apparsa in «Autografo», 6, 1985, pp. 74-77) della ristampa 1984 della traduzione reboriana curata da Giovannetti per Imagomage, osservando come Rebora abbia tentato di allestire intorno ad Akakij «una sorta di rete protettiva [...] a salvaguardia della sua umanità, umanità che a Gogol' non interessava minimamente tutelare, giacché [...] non c'è mai stato nulla in Gogol' che potesse realmente rimandare alla compassione o alla tenerezza», il suo interesse primario concentrando «la fenomenologia del male» (*ivi*, p. 74).

⁽³³⁾ C. REBORA, *Annotazioni*, cit., pp. 71-72.

mente agevole ricondurre a *E giunge l'onda, e non giunge il mare* l'espressione «si era anche convinti che la salute del mare stesse nelle singole gocce»⁽³⁴⁾ assieme ad altre osservazioni concernenti la figura di Akakij. Del quale, nel corso del quinto paragrafo, Rebora coerentemente sostiene che «nella sua goccia scopre il mare, perché vi si trasfonde e si rende così partecipe di energie che nella goccia sono rispondenti a quelle del mare»⁽³⁵⁾.

Si torni ora alla tröttola dei *Canti anonimi*. Approfondirne il significato testuale rende necessario non soltanto procedere con grande cautela, come quasi sempre in Rebora, ma altresì astenersi dal separare, drasticamente impoverendola, la lettera etico-spirituale del messaggio dalle sue molteplici pertinenze figurali (ove la paronomasia assolve un ruolo primario), simboliche oltretutto, nella fattispecie, d'ordine intertestuale. Il contrasto, che costituisce l'inalterabile presupposto dell'accesso reboriano alla parola poetica, è ora accolto e raffigurato in una delle sue manifestazioni più consuete e mette fronte a fronte l'alto e il basso, il divino («la sferza») e l'umano («la tröttola viva»), individuando negli ultimi versi l'amore quale possibile anello di congiunzione tra i due campi: «Così la tröttola aspira / Dentro l'amore verso l'eterno»⁽³⁶⁾. La scelta di servirsi di questo giocattolo quale *analogon* destinale dell'essere non ha nulla di casuale: se il lessema in questione è un *hapax* nell'idioletto di Rebora, non altrettanto accade per le rappresentazioni connesse alla dimensione infantile, oggetto negli *Anonimi* del vagheggiamento e di una «immersione, che si direbbe lustrale [...], nel passato più discosto, nel mito dell'infanzia»⁽³⁷⁾ di *Al tempo che la vita era inesplosa* e che altrove, dai *Frammenti* alla produzione religiosa compresa, funge da congeniale repertorio di situazioni, immagini ed espressioni positivamente connotate. Giacomo Magrini, che a questo componimento ha dedicato un agile ed importante studio, ha messo in rilievo il «filo dantesco» che attraversa da cima a fondo la raccolta del '22 e ha persuasivamente indicato in *Par.*, XVIII, 42 («e letizia era ferza del paleo») il verso di cui «l'ottavo canto anonimo di Rebora è la vasta espansione, la sapiente variazione»⁽³⁸⁾, allegando a sostegno della sua tesi puntuali

⁽³⁴⁾ *Ivi*, p. 72.

⁽³⁵⁾ *Ivi*, p. 78.

⁽³⁶⁾ Tutte le citazioni sono tratte da *Id.*, *Gira la tröttola viva, Canti anonimi*, in *Le poesie*, cit., pp. 159-160.

⁽³⁷⁾ Così A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata*, cit., p. 136.

⁽³⁸⁾ G. MAGRINI, *La tröttola di Rebora*, in «Paragone. Letteratura», 462, 1988, pp. 28-39 (le citazioni da pp. 30 e 34). Meno calzante, al contrario, appare il rinvio ad un

riscontri. Alle considerazioni di Magrini crediamo si possano non inutilmente integrare alcuni altri tasselli. Il primo di essi si ricava dalla testimonianza di un nipote di Rebora – Roberto, anch'egli poeta – che ricorda un episodio di vita familiare occorso intorno al '19:

Stavamo annoiandoci tutti, penso. Ma a un certo punto (cerco di ricordare) ecco che l'atmosfera della riunione familiare cambia. Il centro dell'attenzione di tutti diventa Clemente che parla di una trottola. E ne parla (sono abbastanza sicuro di questo) come un gioco, divertendosi del suo funzionamento, dicendo di averla vista non so dove né quando al centro dell'attenzione di un gruppo di bambini. [...]. Non so dire se le sue parole sulla trottola (sono passati più di sessant'anni! ma ricordo bene i suoi gesti e il suo volto tra il divertito e l'appassionato – lo capisco e lo vedo oggi così – mentre oscillava tra il gioco e l'astrazione e sottolineava, credo, i colpi che facevano girare la trottola) ... non so dire, forse è inutile, se quella improvvisa manifestazione di Clemente fosse legata alla sua poesia intitolata *Gira la tróttola viva*. Di sicuro ricordo il suo *sentire* quella sorta di unione sotterranea tra gioco e simbolo ⁽³⁹⁾.

Che un'osservazione diretta, attenta e al contempo stupita, sia stata, per dirla con Montale, l'*occasione-spinta*, e neppure troppo taciuta, di questa poesia, non confligge con le argomentazioni di Magrini, consentendo anzi di recuperare un tratto tipico dell'esperienza creativa reboriana da sempre esposta alle sollecitazioni provenienti dalle congiunture del vissuto, non importa se di piccolo o grande momento. Sottovalutare l'episodio reale sarebbe comunque inopportuno, poiché anche per Rebora sembra aver corso il celebre e straniante assioma nicciano secondo il quale «Maturità dell'uomo: significa aver ritrovato la serietà che da fanciulli si metteva nei giuochi» ⁽⁴⁰⁾. Serietà e maturità che emergono dolorosamente da una coeva lettera a Furlotti, un altro tassello complementare ove il poeta, usando una similitudine che rimanda tanto al lessico dantesco quanto a quello di *Gira la tróttola viva* (cfr. vv. 11

luogo virgiliano (*Aen.*, VII, 378 ss.) avanzato a suo tempo da C. ZAPPELLONI, *L'«iter» di Rebora in una testimonianza di poesia*, nel volume collettivo *Clemente Rebora. Quaderno reboriano* 1960, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960, p. 130. Va infine almeno segnalata l'antropomorfizzazione allegorica della trottola messa in atto dal pittore lombardo Carlo Erba (1884-1917) nella sua opera più celebre, *Le trottole del sobborgo*, risalente al 1914-'15, esposta per la prima volta alla Mostra dell'incisione italiana tenutasi presso la Permanente di Milano nel gennaio del '15.

⁽³⁹⁾ R. REBORA, *Al tempo che la vita era inesplosa. Ricordo di Clemente Rebora*, Milano, Libri Scheiwiller, 1986, pp. 29-31 (corsivi nel testo).

⁽⁴⁰⁾ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male* [1886], (traduzione italiana di Ferruccio Masini), Milano, Adelphi, 1977, af. 94, p. 74.

sgg.), afferma di versare «in una penosa condizione, come un centro fuori dal suo cerchio» ⁽⁴¹⁾.

Ad ulteriore incremento del già copioso tessuto indiziario a carico di questo canto si vorrebbe segnalare la fortissima consonanza lessicale esistente soprattutto – ma non solo – tra il suo esordio («Gira la tröttola viva / Sotto la sferza, mercé la sferza») e quello del primo dei quattro movimenti de *Il pianeta*, un non felicissimo testo poetico in ottonari di Pirandello:

Gira, gira ... Nello spazio
tante trottole. Ci scherza
Dio. Talvolta con la tröttola
di man sfuggegli la ferza ⁽⁴²⁾

Prima d'essere incluso in *Fuori di chiave*, il componimento della scrittore siciliano apparve sulla «Rivista d'Italia» nell'ottobre del 1901, lo stesso periodico ad ampia diffusione che ospiterà, tra il '10 e l'11, i saggi di Rebora su Leopardi e Romagnosi. Forse l'autore dei *Canti anonimi*, che nel suo epistolario cita Pirandello unicamente nel '26 e in un poscritto per di più dissenziente ⁽⁴³⁾, poteva aver conosciuto questi versi e averne conservato, se non altro, una traccia mnemonica. Ciò, naturalmente, non autorizza ad ipotizzare un legame di derivazione del testo reboriano né, tantomeno, a vedere in esso una volontaria riscrittura della strofe di Pirandello. Alquanto diversi, infatti, sono lo sviluppo e il grado di complessità dei due testi, il seriore oscurando l'evidente meccanicità del primo, ma è pur vero che la persistenza dei materiali verbali sfugge a qualunque strategia di positivo accertamento e che le interferenze sono, in questo campo, all'ordine del giorno.

⁽⁴¹⁾ C. REBORA, *Lett.* 684, 15.9.1920, a Bruno Furlotti, in *Epistolario*, cit., p. 461, dove inoltre si legge, a conferma della vitale circolazione del lessico *anonimo*: «in tutto il mio essere, da tempo (lo sai) si agita qualcosa che ancora non intravvedo, e al quale non so quindi ubbidire».

⁽⁴²⁾ L. PIRANDELLO, *Il pianeta*, vv. 1-4, in *Fuori di chiave*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI, Milano, Mondadori, 1977, p. 629.

⁽⁴³⁾ Cfr. C. REBORA, *Lett.* 913, 16.9.1926, a Bice Jahn Rusconi, in *Epistolario*, cit., p. 619: «A proposito di Pirandello: poco conosco di lui, ma ho l'impressione ch'egli non metta le anime a nudo, ma le denudi – perciò sono impudiche e corrotte, ossia falsate, le sue vedute di vita. *Sento* così» (corsivo nel testo).

4. LINEE FIGURALI DEI CANTI ANONIMI: L'IMAGINE E IL DESERTO

Caratteristica peculiare del comporre reboriano è il ricorso ad una figuralità anomala e impervia, diretta emanazione della rilevante sostanza concettuale, e talora incline al concettoso, di una poetica apertamente refrattaria alle lusinghe di qualsiasi ricerca di liricità fine a se stessa così come alle incarnazioni della funzione demiurgica e vaticinante. Alle spigolose 'rime di idee', alle impegnative modulazioni sillogistiche volta a volta di tipo ultra- o para-logico dei *Frammenti lirici*, i *Canti anonimi* virtualmente replicano attestandosi al di qua del *logos* o comunque in territori sottratti al suo pieno controllo, in una latitudine ideativa *pre-logicamente* dominata dall'indeterminatezza, donde l'ascetica *reductio* all'elementale, e solcata da un'insistita pulsione iterativa che incide sia sulla plasticità della materia concettuale sia sulla morfologia (fonetica, lessicale e sintattica) delle componenti verbali. Ciò dà luogo ad un irregolare diagramma figurale nel quale si susseguono, talora entro il medesimo componimento, picchi d'intensa creatività analogica e altrettanto forti e si direbbe castigate, o con Petrocchi «penitenziali»⁽⁴⁴⁾ smorzature, rilevanti impennate liriche (specie in *Campana di Lombardia* e in *Dall'immagine tesa*) e appiattimenti sul parlato più logoro e risaputo (paradigmatico *Sacchi a terra*), con complessiva dislocazione dell'inventività poetica ad un livello assai meno conclamato, che concerne l'interna *dispositio* delle singole cellule espressive investendo anche gli aspetti sincategorematici anziché privilegiare i *colores* e i tropi della *elocutio*.

La figura per eccellenza dei *Canti anonimi* è quella, *in absentia*, attesa ed evocata nell'ultimo componimento, un canto propiziatorio che, in piena coerenza con gli assunti costitutivi dell'opera, lascia indeterminato l'oggetto del desiderio, oggetto a proposito del quale molto si è scritto senza addivenire, per le ragioni che abbiamo anticipato, ad un'identificazione davvero soddisfacente. Non altrimenti specificata se non per l'irrisolta tensione che la connota è anche l'occorrenza nominale del lessema *immagine* nel verso incipitario del medesimo testo. In merito ad essa sembra ragionevole avanzare qualche ipotesi, anzitutto richiamando il co-testo immediato del quale è parte:

Dall'immagine tesa
Vigilo l'istante
Con imminenza di attesa –
E non aspetto nessuno⁽⁴⁵⁾.

⁽⁴⁴⁾ Cfr. G. PETROCCHI, *Presenza di Reborà*, cit., p. 187.

⁽⁴⁵⁾ C. REBORÀ, *Dall'immagine tesa*, vv. 1-4, *Canti anonimi*, in *Le poesie*, cit., p. 161.

Riteniamo che questa *image*, appunto in virtù dei saldi legami semantici, fonici ed anagrammatici che intrattiene con i restanti elementi della lirica, piuttosto che un preciso referente esterno (un'icona mariana appartenuta alla Natus, un dipinto di Furlotti, l'immagine dell'autore riflessa in uno specchio, ecc.), indichi nient'altro che se stessa e sia dunque di tenore prettamente autoreferenziale, *interna* ad un fare affatto paradossale poiché sprovvisto di oggettivi riscontri nella realtà. Si tratterebbe insomma di un rimando all'insieme di pratiche e ricerche relative al *poiein* dell'attività artistica, fermata in un culmine estremo reso impalpabile dalla sua stessa tensione. L'ipotesi è avallata dal valore situazionale della preposizione iniziale «dall'», nel suo alludere ad una temporanea interruzione del poetare finalizzata alla sorveglianza e all'ascolto («vigilo» e, poco più avanti, al v. 6, «spio») del flusso associativo dell'immaginazione e del pensiero rammemorante onde rafforzare l'universalità del dettato.

La circostanza, *mutatis mutandis*, ha tratti in comune con quella descritta in chiave retrospettiva nella terza strofe di *A Silvia* (vv. 15-27) ⁽⁴⁶⁾, laddove l'io poetante si ritraeva nell'atto di prestare ascolto alla voce e ai suoni prodotti dalle attività della fanciulla, distogliendosi dagli «studi leggiadri» e dalle «sudate carte» in virtù dell'affacciarsi di un improvviso e potente motivo d'ispirazione. V'è ragione di supporre, per di più, che anche il memorabile distico finale di questa strofe della canzone leopardiana («Lingua mortal non dice / quel ch'io sentiva in seno», vv. 26-27) influisca sul complessivo clima d'indeterminatezza del testo di Rebora e segnatamente sull'articolarsi, attraverso le tre riprese dell'avverbio negativo, della sua prima metà; essa, del resto, è seguita al v. 14 da un'altrettanto leopardiana congiunzione avversativa, un «ma» in punta di verso assai frequente nei *Canti anonimi* e al quale è qui deferito il ruolo di introdurre lo scarto profetico-ottativo che polarizza la parte conclusiva di *Dall'immagine tesa*.

Lo scarto di registro è indubbiamente notevole ma non del tutto imprevedibile, dal momento che le successive enunciazioni della *vox clamans*, in ossequio a una trafila di chiara ascendenza scritturale, appaiono naturale conseguenza di una semantica desertica intervenuta a sfinitizzare l'ambientazione contingente dell'avvio, di concerto con e

⁽⁴⁶⁾ In precedenza il medesimo passo leopardiano era servito da ipotesto di Id., *Frammenti lirici*, LV, ivi, pp. 104-105, che riprende più in generale alcuni temi conduttori di *A Silvia*. Conviene notare, inoltre, che il frammento si concludeva con un verso, «E l'amore non viene», che ritornerà, ribaltato di segno, nella clausola di *Dall'immagine tesa*.

quasi in risposta a un'aspra quartina parenetica di *Sacchi a terra*: «Sì, puoi rizzare alte mura / E un convento in te stesso: / Ma vive l'anima impura / Del mondo che ha in disprezzo» ⁽⁴⁷⁾. Il richiamo al deserto sortisce l'effetto di trasfigurare le intime e quotidiane coordinate dell'attacco grazie all'essenziale contributo della stupefazione, rammentata nella sua ricettiva accezione infantile in *Al tempo che la vita era inesplosa* («stupefatto di festa») ⁽⁴⁸⁾ e ora divenuta prerogativa e stigma dell'intera scena tensiva dell'attendere, così da rafforzare la primaria capacità mistico-poetica di percepire, secondo Blondel ⁽⁴⁹⁾, non tanto *alia* ma *aliter*:

Fra quattro mura
Stupefatte di spazio
Più che un deserto –
Non aspetto nessuno ⁽⁵⁰⁾

Ancora agli effetti straniti e stranianti della stupefazione, scatenata – non senza flagranti analogie con *Dall'immagine tesa* – da uno spunto acustico sinesteticamente amplificato e restituito dall'*orecchio primordiale* di Rebora, conviene richiamarsi nell'accostare un componimento altamente suggestivo come *Campana di Lombardia*, tanto semplice quanto irriducibile, nell'avvolgente *continuum* di cui consta, a consuete misure interpretative. Sintomatico, quantunque per nulla inedito nella prassi poetica reboriana, è il tentativo di trascendere le costrizioni di un significare razionalmente circoscritto, vale a dire isolato dalla richiesta di un ascolto simpatetico (quale ripresa del *con-sentire* auspicato nell'ultimo frammento) che la fitta trama iterativa della lirica indirizza ai suoi lettori ⁽⁵¹⁾.

Se la ricerca dell'elementare è il motivo animatore di questo ipnotico oggetto sonoro, con il testo immediatamente contiguo (*E giunge l'onda ma non giunge il mare*) e, più avanti, con *Sotto il deserto*, si assiste ad un'autentica progressione verso l'ambito pre-logico dell'*elementale*. L'*immagine* del deserto ora assume le sembianze della polarità negativa nel contrasto terra-acqua, da leggersi quale variazione interna al conclamato dualismo visibile-invisibile, con promozione del secondo ter-

⁽⁴⁷⁾ ID., *Sacchi a terra per gli occhi*, cit., vv. 40-43, ivi, p. 153.

⁽⁴⁸⁾ ID., *Al tempo che la vita era inesplosa*, v. 44, *Canti anonimi*, ivi, p. 145.

⁽⁴⁹⁾ Cfr. M. BLONDEL, *Le problème de la mystique*, in «Cahiers de la nouvelle journée», 3, 1927, pp. 2-63, in particolare p. 24.

⁽⁵⁰⁾ C. REBORA, *Dall'immagine tesa*, cit., vv. 9-12, p. 161.

⁽⁵¹⁾ Cfr. ID., *Campana di Lombardia*, *Canti anonimi*, ivi, p. 148 nonché *Frammenti lirici*, LXXII, v. 22, ivi, p. 134.

mine *grosso modo* equiparato al dentro opposto al fuori ⁽⁵²⁾; già marginalmente sperimentato in *E giunge l'onda* dedicata anzitutto all'inscenazione del dualismo parte-tutto, il contrasto elementale si spinge, in *Sotto il deserto*, sino ad una estrema ed irrisolta compresenza drammatica delle due forze in gioco. Affine è la costruzione del dispositivo testuale dei due canti, l'uno e l'altro poggiando sulle risorse di una figuratività concettosa (ben diversa, stando all'acuta lettura di Cambon, da qualunque «concettino marinistico», poiché «*wit* metafisico, sostanza della visione cosmico-religiosa di Rebora tradotta in stile») ⁽⁵³⁾ e leopardianamente incline al «pellegrino», cui funge da contraltare un tracciato sonoro ove di nuovo ha parte attiva l'accoglimento della stupefazione e che, con esiti differenti, affida al lavoro dei significanti l'aspirazione a trasmettere un'eccedenza del senso inseguita nelle sue valenze primigenie.

In *Sotto il deserto* l'inseguimento ottiene (tra reminiscenze bibliche e fors'anche di derivazione tagoriana) non disprezzabili risultati, facendo interagire alcuni temi centrali della raccolta con l'arcaico spazio simbolico dischiuso dal campo tensivo prescelto: l'interiorità, il non visto, il senza nome e l'anelito umanitario-universalistico convergono sull'elemento equoreo (non esente da antropomorfizzazioni) di un fiume che «Ogni goccia in sé raccoglie / Che filtrava esaurita, / E l'abbevera di vita, / Non più sola con la morte» lasciando trasparire l'incidenza di un paradigma etico risolutamente alternativo alla morale di superficie esemplata dall'esistenza «sterile nel tempo» ⁽⁵⁴⁾ del deserto, figurazione disforica dell'elemento terrestre e in quanto tale, come ha indicato la Del Serra, non paragonabile alle connotazioni di cui si carica il «deserto ungarettiano, conca ustoria del vuoto e dell'invisibile, da cui la memoria non può sradicarsi» ⁽⁵⁵⁾. A questa figurazione è infatti riservata la penultima strofe del componimento reboriano, che s'inaugura con un nuovo e reciso «Ma» di taglio leopardiano. Massima pecca della metafora-deserto concepita da Rebora è di «ignora[re] il fiume immenso» (v. 26) e di appropriarsi, annientandolo, dell'affiorare del desiderio (primo responsabile dell'immagine dell'«oasi feconda» di v. 28). Interes-

⁽⁵²⁾ Cfr. ID., *Sotto il deserto*, v. 22, *Canti anonimi*, ivi, p. 158.

⁽⁵³⁾ G. CAMBON, *Concettismo esistenziale di Rebora*, in «Paragone», XII, 138, 1961, p. 47 (che si riferisce alla catena analogica «polenta-sole-uovo» di *Al tempo che la vita era inesplosa*).

⁽⁵⁴⁾ C. REBORA, *Sotto il deserto*, cit., vv. 19-22 e v. 2, pp. 158 e 157.

⁽⁵⁵⁾ M. DEL SERRA, *Clemente Rebora. Lo specchio e il fuoco*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 130-131.

sante è la soluzione prospettata nei tre versi di cui consta la strofe conclusiva, la cadenza aforistica dei quali acquista una quasi cantabile levità favorita dal supporto di un ampio reticolo di richiami fonici e dall'impiego in clausola della rima esposta, scelte ambedue funzionali ad incrementare le indefinite, alonali risonanze dell'effato:

Così il fiume torna ancora
Nel mister del proprio corso –
E per sé nemmeno un sorso ⁽⁵⁶⁾.

Disertato dalla «fortuna» e dalla «gente» a causa dell'impegno oscuro e non remunerativo che richiede, si presentava d'altronde, su un genericissimo sfondo urbano, anche il «cammino spopolato» di *Non ardito perché ardente*, il testo d'apertura dei *Canti anonimi* ⁽⁵⁷⁾. Attraverso le sue due quartine di ottonari questo canto breve e spoglio articolantesi lungo una prediletta falsariga paronomastica fornisce, riprendendo i motivi dominanti dell'ultimo dei *Frammenti*, la *razo* e la paradossale *ratio* del'intero libretto. L'opzione esistenziale che vi si afferma è volta a minimizzare il prestigio della soggettività a vantaggio di un *raccogliere* e di un *serbare* (cfr. v. 5) che, nella trascurabile indifferenza del proprio bottino, riconosce e sommessamente addita una suprema, mondanamente inapprezzabile forma di realizzazione.

⁽⁵⁶⁾ C. REBORA, *Sotto il deserto*, cit., vv. 31-33, p. 158.

⁽⁵⁷⁾ Cfr. ID., *Non ardito perché ardente*, *Canti anonimi*, ivi, p. 143.

FRANCESCA BERTOLDI

LA «PAROLA DELL'ETÀ NUOVA»:
IL MAZZINIANESIMO REBORIANO
NELLE LETTERE DEGLI ANNI VENTI (*)

Tra i tanti tempi spirituali di cui rimane traccia nell'epistolario reboriano, quello segnato dall'impronta del pensiero di Mazzini è forse il più chiaramente individuabile: prescindendo da suggestioni culturali di altra origine (evangeliche, orientali, towianiste), l'invasione del dettato mazziniano fa sì che le lettere comprese tra il 1922 e il 1928, e più in particolare tra il 1926 e il 1928, assumano una fisionomia in buona parte autonoma.

Se il discorso intimo è da sempre guadagnato al silenzio, e talvolta sembra anzi sussistere solo per inscenare il silenzio, dopo le «pause di parole» del periodo postbellico può resistere solo tacitando la «chiacchiera» interiore «io chiacchiero (e lotto per raggiungere il silenzio)» scrive a Bruno Furlotti il 30 marzo 1920), facendosi «portavoce» (27.3.1922) di un messaggio esterno ed estraneo, o, mazzinianamente, di una «chiamata» dell'epoca (22.2.1927).

Adesione singolare quella reboriana, da un lato perché, con una selezione forse inusuale rispetto al suo tempo, si concentra proprio sulla «parte caduca» della dottrina mazziniana, quella parte che vorrebbe

(*) Per i brani citati nel corso del testo si rimanda a: C. REBORA, *Epistolario*, a cura di C. GIOVANNINI, vol. I (1893-1928), Bologna, Edizioni Dehoniane, 2004; C. REBORA, *Lettere*, a cura di M. MARCHIONE, vol. II (1931-1957), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982; C. REBORA, *Saggi*, Milano, Boni, 1993; G. MAZZINI, *Opere politiche*, Torino, UTET, 2005; G. MAZZINI, *Dal Papa al Concilio - Dal Concilio a Dio*, Milano, Associazione mazziniana italiana, 1962; G. MAZZINI, *Scritti editi e inediti*, 18 voll., Milano, Daelli, 1861-1891; G. MAZZINI, *Lettere ad una famiglia inglese*, 3 voll., Milano, Paravia, 1926.

costituirne il fondamento metafisico ed è in genere tacciata dagli esegeti di approssimazione o almeno di oscurità ⁽¹⁾; dall'altro proprio per la fedeltà dimostrata nei confronti della parola dell'«Epoca nuova» dall'anonima e impersonale «fiducia» cui Rebora si sente ridotto e riassunto ⁽²⁾ dopo la lacerazione bellica.

Così la non nuova «esigenza illuminatrice» reboriana (24.8.1915 alla madre) tende a calarsi pienamente in una figura di educatore la cui integrità di coscienza («potrei esser fallace ma non falso», [30.8.1923]) è modellata su quella del maestro: «Posso errare, ma non di core» (*Dei doveri dell'uomo*, in *Opere politiche*, p. 853) ⁽³⁾. E l'immedesimazione va oltre, se in una lettera della fine del 1922 ci si imbatte in un'affermazione come questa: «propendo a una stampa d'occasione e amerei un giornale, concepito come apostolato religioso, non tanto per propugnare concezioni e istituti, quanto per porgere i fatti occorrenti secondo *bontà* e metterli così *in luce*. Oppure avrei bisogno di rispondere a domande – insomma qualcosa che investisse d'eterno l'attualità pratica» (29.12.1922) ⁽⁴⁾.

L'aspirazione rimane priva di esiti concreti, ma Rebora par mettere in atto una propria forma di apostolato religioso anche attraverso il

⁽¹⁾ Testi di riferimento saranno dunque *Fede e avvenire*, *Interessi e principii*, *Dal Papa al Concilio* e *Dal Concilio a Dio*, *Dei doveri dell'uomo* e, non secondariamente, le lettere, in particolare le *Lettere ad una famiglia inglese*, parziale traduzione, uscita nel 1926, delle lettere alla famiglia Ashurst pubblicate a cura di Eleonora Richards tra il 1920 e il 1922 (in proposito si considerino le lettere del 27.10.1922, del 16.9.1926 e del 25.8.1927).

⁽²⁾ «C'è qui un Clemente, un termine e una fiducia per le più intime necessità» (12.7.1916); «Senti che c'è sempre una *fiducia* accanto a te» (24.10.1917); «scrivimi ... come e quando tu voglia gettare un richiamo ad una fiducia d'amicizia e di luce, anche se minacciata» (26.2.1919); «non ho bisogno di *ringraziarvi* per aver pensato a me come a una fiducia palese» (3.4.1919).

⁽³⁾ Inoltre il compito dell'educatore è persuadere, non imporre: «indico, non insegno – avvio, non pretendo – chiamo, non ordino» (12.3.1928 a Bice Jahn Rusconi, cfr. 27.10.1922); similmente per Mazzini: «L'associazione ... non può avere altr'arme che l'apostolato della parola: deve proporsi di *persuadere*, non di *costringere*» (*Dei doveri dell'uomo*, in *Opere politiche*, p. 930); «Senza Dio, voi potete imporre, non persuadere: potete essere tiranni alla volta vostra, non educatori ed Apostoli» (*ivi*, pp. 873-874).

⁽⁴⁾ «La storia è collezione di fatti, e non più ... perché dove non mettiate prominenti i fatti d'un certo ordine, dove non li esponiate in modo che rivelino un'idea, dove non desumiate dai fatti una legge morale, cosa può insegnarvi un fatto che un altro fatto non ismentisca domani?» (*Dal Papa al Concilio*, in *Dal Papa al Concilio - Dal Concilio a Dio*, pp. 32-33); «La mia non è opera di scrittore; è missione severa e franca d'apostolato» (*Fede e avvenire*, in *Opere politiche*, p. 452); «Essa [la stampa periodica] è un'opera tutta di coscienza e di abnegazione ... Il suo ufficio nello Stato è un sacerdozio morale» (*Sulla missione della stampa periodica*, *ivi*, p. 509).

mezzo epistolare: di qui il tono raziocinante, direttivo e suasorio delle lettere di questi anni, in particolare di quelle del biennio 1926-28 (a Bice Jahn Rusconi, a Rosita Bentivegna o a Adelaide Coari), quando il reboriano «bisogno di rispondere a domande» trova corrispondenza negli interrogativi delle interlocutrici. E se l'educatore Rebor si fa (o vorrebbe farsi) «specchio soprannaturale» per l'altro (28.6.1921, cfr. 14.9.1922), mezzo di presa di coscienza di sé (della «parte migliore» di sé, 21.8.1926), contemporaneamente si serve delle «lettere ispiratrici» (5.1.1928) delle corrispondenti, per «chiarirsi» (23.10.1926), per sperimentare una personale «rigenerazione»: «Mio solo bene rigeneratore sulla terra è la 'corrispondenza d'amorosi sensi' con anime amiche in pensiero e azione alla graduale progressiva verifica dell'Idea che è Vita ascendente» (17.10.1927 a Bice Jahn Rusconi, cfr. 6.10.1927, 15.12.1927).

È insomma, come di consueto, creatore e creatura, educatore ed educato: «Perdoni, ora e sempre, questo mio suggerire: tanto aborro dal predicare altrui quanto m'è dolce l'educare la vita educando insieme me stesso» (6.10.1927). Ed educare la vita, propria e altrui, significa anche calarsi in un nuovo sistema linguistico e concettuale in cui «riconoscersi», in cui ricostruirsi un'«immagine» persuasa: la rigenerazione, che Mazzini prospettava come necessità ineludibile per le epoche di trapasso, piegata all'egocentrismo epistolare reboriano.

Occorre quindi confidare in una visione ottimistica della storia, individuale e collettiva, «serie ascendente» o «svolgimento» di vari «stadi» («fasi» o «gradi») di esistenza, pilotata ottimisticamente dal «progresso» al meglio, per cui ogni momento è «preparazione» all'altro⁽⁵⁾. L'ascesa segue d'altra parte un «disegno», un «piano divino», una «Legge morale» (o provvidenziale), che, dice Rebor, «dirige il mondo, ma con l'opera nostra, secondo la divina logica del *meritate e avrete*» (23.9.1926), ben ricordando la mazziniana «vita che ... si mostra per

(⁵) «La Vita è svolgimento ascendente infinito» (29.10.1924), «E abbiamo tante esistenze, e una prepara l'altra, in una grande solidarietà vivente» (15.1.1927) / «La vita d'un'anima è sacra, in ogni suo periodo ... bensì, ogni periodo dev'essere preparazione all'altro ... deve giovare allo sviluppo continuo ascendente della vita immortale che Dio trasfusa in ciascuno di noi e nella umanità complessiva» (*Dei doveri dell'uomo*, in *Opere politiche*, p. 870); «serie ascendente di Vita» (1.11.1927) / «serie ascendente delle creazioni organiche» (*Fede e avvenire*, ivi, p. 474); «... sulla Terra, la quale è uno dei gradi della nostra progressiva incarnazione divina» (17.11.1927), «... sulla terra, stadio necessario a infinite manifestazioni superiori» (25.11.1927) / «La vita è missione. L'esistenza umana ne rappresenta uno stadio; e dobbiamo correrlo qui, sulla Terra» (*Dal Concilio a Dio*, in *Dal Papa al Concilio - Dal Concilio a Dio*, p. 85) ecc.

ogni dove tanto che vi si vegga il segno di Dio, ma aspetta nondimeno l'opera vostra» e il precetto «Meritate ed avrete» (*Dei doveri dell'uomo*, in *Opere politiche*, p. 870 e p. 895).

Si pone dunque la seguente alternativa: «o noi crediamo in un piano provvidenziale del mondo, di cui scorgiamo sinora appena qualche linea direttiva ma sufficiente per indicarci la via da seguirsi per verificarlo, tradurlo in realtà – e allora cominciamo a indirizzarci verso quel *fine*, comunque sia e qualunque cosa accada o appaia in contrario; o crediamo a un divenire che ha la sua giustificazione in sé, e allora facciamo coincidere col suo successo quanto più possiamo» (4.2.1923); affermazione questa che ricalca un analogo aut aut mazziniano: «O lo sviluppo delle cose umane dipende da una legge di Provvidenza che noi tutti siamo incaricati di scoprire e d'applicare, o è fidato al caso, alle circostanze del momento, all'uomo che sa meglio valersene» (*Dei doveri dell'uomo*, *ivi*, p. 873).

Cadendo la scelta sulla coraggiosa e ottimistica fiducia nel progresso «cheché avvenga», è possibile proiettare nell'avvenire il senso della parola «fato» (12.3.1928), esorcizzando una volta per tutte la «fatalità» e la potenza del «fatto»: «Il fatto è unico dominatore, quando si è smarrita la Legge Morale» (6.1.1926); analogamente per Mazzini: «Senza Dio, non v'è altro dominatore che il fatto» (*ibidem*).

Il piano divino, o meglio, mazzinianamente, la «linea» ⁽⁶⁾ del disegno divino che l'umanità riesce a scorgere in una data epoca, va dunque «verificata», «realizzata», «tradotta in atto» o «incarnata»; più precisamente occorre «scoprire progressivamente, linea dopo linea, la Verità per tradurla in realtà» (8.2.1926, cfr. [settembre 1922], 10.9.1926, 23.10.1926 ecc), secondo una dittologia più volte ribattuta nei testi mazziniani ⁽⁷⁾.

⁽⁶⁾ «linea d'Ideale che ci spetta» (29.11. 1925); «ricerca che deve mirare a scoprire la verità e a renderla poi praticamente efficace, linea dopo linea» (10.9.1926, cfr. 4.2.1923, 8.2.1926) / «legge della quale noi possediamo soltanto le prime linee» (*Fede e avvenire*, in *Opere politiche*, p. 458); «Dio ha scritto e scrive [nell'umanità] ... una linea della sua legge»; «La legge di Dio è una ... ma noi la scopriamo articolo per articolo, linea per linea» (*Dei doveri dell'uomo*, *ivi*, p. 880 e p. 882; cfr. p. 884 e p. 918) ecc.

⁽⁷⁾ «Conoscere la legge e attemperarvi le opere»; «la scoperta della legge e l'immedesimarsi del soggetto in essa» (*Fede e avvenire*, in *Opere politiche*, p. 461 e p. 474); «La scoperta progressiva, e l'applicazione della sua legge [di Dio] appartengono all'umanità» (*Dei doveri dell'uomo*, *ivi*, p. 865); «scoperta e realizzazione progressiva del disegno al quale è evidentemente ordinato l'Universo» (*Dal Concilio a Dio*, in *Dal Papa al Concilio - Dal Concilio a Dio*, p. 55); «Scoprire, comprendere, conquistare intellettualmente il frammento della Legge ... e tradurlo ... in fatti qui dove fummo posti» (*Dal Concilio a Dio*, *ivi*, p. 85) ecc.

Il fine ultimo di un cammino, su cui si potrà «smarrire la via» o «deviare» e che non è più solo individuale ma «di tutti», è un'«Epoca nuova», segnata da una «nuova superiore rivelazione», così descritta nella lettera del 2 dicembre 1923:

La Religione dell'Avvenire – ossia la nuova manifestazione religiosa che travaglia l'età nostra e nella quale entrerà la scoperta eterna del cristian. *più* la nuova vita che da Cristo in poi l'Umanità intera ha rivelato nel disegno progressivo del divino sulla terra – non additerà più come meta 'verso Dio' – ma *verso l'Umanità*.

Se i termini sono di chiara filiazione mazziniana (e in particolare l'icastico «additare la meta»), la struttura della frase è modellata sul principio per cui «una sintesi deve racchiudere tutti i termini della sintesi anteriore più uno»: «Affermando un'epoca nuova, affermiamo l'esistenza d'una nuova sintesi, concetto generale destinato ad abbracciare tutti i termini delle sintesi anteriori più uno» (*Fede e avvenire*, in *Opere politiche*, p. 476 e p. 471).

Il tormentato conflitto reboriano tra interno ed esterno, tra l'io e il mondo, pare dunque quietarsi nel cerchio rassicurante della «missione» (che può essere «compiuta» o «tradita»), «compito», «dovere» o «lavoro» a pro dell'umanità, poiché «ciascuno ha una missione sua e indispensabile all'universo intero» (23.9.1926), come per Mazzini «Ciascuno ha un posto che gli è confidato» (*Dei doveri dell'uomo*, *ivi*, p. 896). Del resto «l'individuo ... non è più meta al lavoro» (17.11.1927, citazione del mazziniano «L'individuo non è oggi più fine ai lavori», *Fede e avvenire*, *ivi*, p. 460) e, conformemente all'imperativo di «rendere se stessi e gli altri migliori» (*Dei doveri dell'uomo*, *ivi*, p. 861, p. 863, p. 954), si può sostenere: «La meta non è più conoscer noi stessi ... ma progredire facendo progredire ciò che ci circonda, salvarsi salvando ... Il Signore domanda: che hai fatto delle anime che ti erano affidate?» (28.9.1926). Anche in questo caso la fonte mazziniana è abbastanza scoperta: «non potete salvarvi, fuorché salvando. Dio non vi chiede: *Che avete voi fatto per l'anima vostra?* ma, *Che avete fatto per le anime ch'io vi diedi a sorelle?*» (*Dal Concilio a Dio*, in *Dal Papa al Concilio - Dal Concilio a Dio*, p. 86) ⁽⁸⁾.

⁽⁸⁾ Così sull'«educarvi ed educare, perfezionarvi e perfezionare» (*Dei doveri dell'uomo*, in *Opere politiche*, p. 885), o sul citato «salvarvi salvando» saranno modellate espressioni reboriane come «migliorare migliorando» (4.4.1924), «salvare per salvarci» (23.10.1926), «migliorandoci migliora e matura le circostanze» (26.5.1927), «migliorarci migliorando» (1.11.1927).

In precedenza occasione per sondare tutte le possibilità espressive della propria parola, il colloquio epistolare, schiacciato dalla tutela linguistica che si è qui cercato di tratteggiare sommariamente ⁽⁹⁾, si limita ora a saggiare le potenzialità ermeneutiche (e propriamente salvatrici) della parola mazziniana.

Potenzialità, d'altro canto, piegate ad un contesto nuovo e in parte estraneo, quello dei destini privati più che collettivi: se la «Religione dell'Avvenire» vagheggiata da Mazzini era pur sempre sfondo mistico ad un piano preciso di ridefinizione della carta politica europea, il recupero reboriano della lingua del maestro pare decisamente disancorato dal concreto storico del proprio tempo, di cui a fatica e raramente si scorgono tracce in queste lettere ⁽¹⁰⁾. Risulta quindi difficile dare un volto concreto alla «Patria» o all'«Umanità delle Patrie» reboriane (1.11.1927, 17.11.1927), mentre la mazziniana «associazione» ⁽¹¹⁾ si distilla spesso in «affratellamento» o in «unanimità».

Proprio per questa sua declinazione astratta e interiore, forse assunta anche grazie al filtro towianista, il mazzinianesimo reboriano può

⁽⁹⁾ Tutela che non manca di insinuarsi anche nei minimi sintagmi (come nel citato «linea dopo linea»): «oltre e altrove» (31.12.1927), «sulla terra e altrove» (15.1.1928), «qui e altrove» (25.5.1928) / «sulla terra o altrove», «sulla terra e altrove» (*Dal Concilio a Dio*, in *Dal Papa al Concilio - Dal Concilio a Dio*, p. 72 e p. 77; *Dei doveri dell'uomo*, in *Opere politiche*, p. 914); «lento svolgimento di tutti per opera di tutti» (29.12.1922), «per tutti e con l'opera di tutti» (8.2.1926) / «di tutti per opera di tutti» (*Fede e avvenire*, ivi, p. 450; *Note autobiografiche*, in *Scritti editi e inediti*, vol. V, p. 20 e p. 28); «per ciascuno e per tutti» (1.7.1926), «tutti e ciascuno» (23.12.1926, 12.3.1928 a Adelaide Coari), «di tutti e di ciascuno» (15.1.1927), «a tutti e a ciascuno» (7.5.1927) / «tutti e ciascuno» (*Dal Concilio a Dio*, in *Dal Papa al Concilio - Dal Concilio a Dio*, p. 85), «per ciascun paese e per tutti» (*Organizzazione della democrazia*, in *Opere politiche*, p. 681), «a tutti e a ciascuno» (*Sulla missione della stampa periodica*, ivi, p. 508).

⁽¹⁰⁾ Per farlo occorrerà dissipare le nebbie del «diluvio morale» dietro cui è accuratamente nascosto: «Fin che la terra era ancora nella fase del caos, gl'incessanti vapori delle sue ansie sconvolte velavano perennemente il sole; via via che emerse l'ordine della sua legge di vita, il sole poté rivelarsi, spesso con chiara evidenza. Forse noi siamo ora in questo passaggio, all'epoca del diluvio morale» (1.11.1927, cfr. 26.9.1926). Scenario questo non troppo dissimile dal «caos foriero di una creazione» evocato da Mazzini per le epoche di trapasso come la sua (*Ai giovani. Ricordi*, in *Opere politiche*, p. 604), epoche in cui la «crisi morale spinta agli ultimi termini, annuncia una operazione radicale da compiersi nella società ... la rivelazione d'una legge organica» (*Del mancato sviluppo della libertà in Italia*, ivi, p. 264).

⁽¹¹⁾ Pur designata come «comunione sempre più intima e vasta» (15.1.1928) o «vita unanime sempre più intima e vasta» (11.11.1928, e cfr. 25.5.1928), ricalcando espressioni mazziniane come «associazione più sempre intima, più e più sempre vasta» e «comunione più sempre intima e vasta fra tutti i membri della famiglia umana» (*Dei doveri dell'uomo*, in *Opere politiche*, p. 915, pp. 919-920; cfr. *Dal Papa al Concilio - Dal Concilio a Dio*, p. 90).

appuntarsi originalmente sul motivo della «missione della donna», su quella «missione d'ispirazione, di pietà e di preghiera» (*Fede e avvenire*, in *Opere politiche*, p. 480) che Mazzini inserisce nel suo ideale di società e di famiglia rigenerate dall'amor patrio. Mentre in questo contesto l'ispirazione femminile doveva suscitare in primo luogo virtù civili, plasmare buoni patrioti ⁽¹²⁾, la rilettura reboriana, prendendo le mosse dal «lavoro di purificazione e idealizzazione che addita, con esempio unico, la missione dell'amore e della donna quaggiù» intravisto nella dantesca Beatrice (*Opere minori di Dante*, in *Scritti editi ed inediti*, vol. IV, p. 191), pare dimentica di simili contingenze e fa della donna, rigorosamente «sgombra di debiti femminei» (10.9.1926) e «pura d'egoismo» (25.11.1927) ⁽¹³⁾, il «mezzo che l'Epoca chiede per la nuova incarnazione» (25.11.1927): «La donna soprattutto, sarà e deve essere iniziatrice di questo avvento ... usando sugli impulsi superiori dell'uomo quel fascino che sinora la femmina usava sugli istinti inferiori del maschio, opererà una trasformazione che parrà prodigio ... affermerà quella maternità della vita che è legge destinata a una fase superiore del cammino ascendente dell'umanità nostra e di tutti. Occorre che la donna svegli in sé il sentimento della solidarietà universale e immortale delle nostre esistenze progressive, per prepararne la realizzazione – e sentire che nessuno e nulla di ciò che è bene muore nella Vita» (1.7.1926).

In questo caso dunque la parola mazziniana, per quanto pervasiva ⁽¹⁴⁾, può essere messa in gioco per ricomporre i fili di un proprio

⁽¹²⁾ «Oh se le donne italiane intendessero tutte ... la loro missione! – Se intendessero la loro potenza, e la volgessero a bene! – Se volessero ... riconsecrarsi con un apostolato sublime di libertà, e costituirsi ... ispiratrici di magnanimi fatti, e di generoso sentire! ... il bacio... diverrebbe sacro, ed elemento potente di rigenerazione al creato, dove ... fosse premio alle virtù cittadine» (*Una Memoria*, in *Scritti editi e inediti*, vol. III, pp. 56-57).

⁽¹³⁾ «I vostri doveri verso la patria stanno in ragione dell'altezza di questa missione. Voi dovete mantenerla pura d'egoismo» (*Dei doveri dell'uomo*, in *Opere politiche*, p. 899); «Sì; erano i più [i proscritti], giovanetti ... fanciulli d'un nuovo mondo, figli d'una nuova fede; e L'Angelo dell'esilio mormorava ad essi ... non so quale dolce e santa parola ... che li aveva innalzati al di sopra degli uomini del loro secolo, perché li aveva trovati puri d'egoismo ... prestati al sacrificio» (*Note autobiografiche*, in *Scritti editi e inediti*, vol. V, p. 24).

⁽¹⁴⁾ Si avvertono qui, in particolare, da un lato la polemica contro il materialismo, per cui «il maschio e la femmina hanno cancellato l'Uomo e la Donna» (*Ricordi dei fratelli Bandiera*, in *Scritti editi e inediti*, vol. V, p. 352; cfr. *Note autobiografiche*, ivi, vol. IV, p. 14); dall'altro gli accenni al tema dell'immortalità, alla «serie indefinita delle nostre esistenze», all'«influenza esercitata da ogni periodo di vita sull'altro, nella santificazione progressiva di quanti germi di bene l'anima pellegrina raccoglie» (*Dal Concilio a Dio*, in *Dal Papa al Concilio - Dal Concilio a Dio*, p. 72), poiché «Gl'indivi-

mito personale della maternità e della purezza, che colora in modo affatto insolito la fiducia nel progresso e si fa antidoto sia al problema della morte che al dilemma personale dell'amore.

D'altronde se per «*parlare alla donna perché risponda alle domande dell'epoca nuova*» (11.8.1926), occorre, per così dire, «cancellare la femmina», l'aspetto forse più originale della prosa epistolare di questi anni par essere proprio l'insistenza con cui mira a stabilire nette dicotomie concettuali. Sicché alle antitesi di matrice mazziniana (affermazione / negazione, egoismo / affratellamento, analisi / sintesi...) si aggiungono altre coppie contrastive più o meno artificiose e in queste pagine, in fondo già di direzione spirituale, si terrà puntigliosamente a distinguere il «successo» dalla «riuscita» (6.1.1926, 12.9.1927), il «limite» dalla «limitazione» (23.10.1926, 7.9.1927), l'«azione» dall'«agitazione» (21.8.1926, 23.12.1926, 29.9.1927, 23.10.1928), l'«isolamento» dalla «solitudine» (26.9.1926), la «spiritualità» dallo «Spirito» (7.9.1927), la «generazione» dalla «rigenerazione» (26.5.1927) ecc; in una parola, l'«esistenza» dalla «Vita» (12.6.1923, 14.5.1924, 23.10.1926, 1.11.1927, 19.2.1928).

Se non si voglia vedere qui già operante la volontà del Reborà rosiniano⁽¹⁵⁾ di «cacciare e colpire e uccidere il male e il Maligno nei cuori» (2.11.1938, volontà protratta nelle vigorose sottolineature del Messale), si potrà però ravvisarvi una simile tensione a circoscrivere e delimitare il momento negativo e «porre in luce» («secondo bontà», tornando al passo citato all'inizio) il momento affermativo. Non a caso, la «chiamata» reboriana è pilotata dalla consapevolezza ottimistica che «solo la negazione sarà distrutta ... ogni affermazione sarà eternata» (8.2.1926, cfr. 1.7. 1926), certezza questa espressa a chiare lettere già dal 1922: «solo il Bene è Azione = quello che rimarrà positivamente di noi nell'eternità di Dio» (27.10.1922). Come di consueto, entrambi i passi sono parafrasi dell'assioma più immaginoso ed enfatico del Mazzini: «Solo il Bene è eterno. Dio solo vince» (*Dal Concilio a Dio*, in *Dal Papa al Concilio- Dal Concilio a Dio*, p. 75).

Nulla di più lontano dunque dall'ansia di «affermare e negare tutto» (9.5.1914)⁽¹⁶⁾, dall'«esaltazione dei contrari» (25.7.1914) che aveva

dui muoiono; ma quel tanto di vero ch'essi hanno pensato, quel tanto di buono ch'essi hanno operato, non va perduto con essi» (*Dei doveri dell'uomo*, in *Opere politiche*, p. 881).

⁽¹⁵⁾ Nelle sue *Note secondo il Regno dei cieli* confluiranno alcune delle opposizioni sperimentate in questi anni.

⁽¹⁶⁾ «E sappi ... che la mia vita ... non è stata chiusa entro il suo compito ... ma ... attivamente sperperatrice di sé ... inesausta ad affermare e negar tutto, a dare il

animato l'altro momento spirituale «marcato» nel corpus epistolare reboriano, tra il 1913 e il 1914, quando l'insistito paradossismo, trasposizione linguistica dell'adesione al nietzschiano «tutto-nulla», aveva incrinato ogni possibilità di comunicazione epistolare.

Tornando dunque alla reciprocità tra destinatario e destinatario, evidente come non mai nelle lettere in esame, non è forse eccessivo scorgere nel volontario limitarsi entro la sfera del lessico mazziniano il lato personale ed epistolare della «missione della donna», della «trasformazione che parrà prodigio» (1.7.1926) ad essa attribuita. L'educatore Rebor, «*Circe della Bontà*» (18.11.1922), mediante l'onnipotente parola di fede mazziniana trasforma in primo luogo sé stesso, affermando la propria «Epoca nuova». E come l'affermazione di una collettiva epoca nuova per Mazzini «chiudeva le vie al passato», l'attività educativa reboriana, riassunta nell'«emettere onde affermatrici»⁽¹⁷⁾, pare risposta all'esigenza di «sanare» o (mazzinianamente) «espiare» il peccato fisico e metafisico di compromissione con la materia, col «tutto-nulla»⁽¹⁸⁾.

Del resto la «donna unanime» evocata, pregata ed educata in questi anni pare a volte ricostruita sull'icona della «Lydia migliore», elevata a «Madre che sente di non poter salvare il figlio segnato da un destino di luce, ancor sepolta» (31.8.1915): «è più mamma – ma proprio organicamente e positivamente – una creatura che vive secondo una legge di maternità della vita, come e quanto può, *mettendo alla luce la tenebra* che [ha] in sé e ha intorno, che non le femmine fisiologicamente genitrici ... la legge materna della vita non sta nel mettere alla luce del Sole e delle Stelle ciò che è ancora sepolto, *morto?* non è solo in questa opera che si attua la missione divina della donna?» (11.8.1926, cfr. 15.1.1927, 25.11.1927).

gambetto a me e a chi mi si rivolga come onesto rappresentante d'una nobile vita creatrice!» (9.5.1914); «mentre cerco svellermi dalla mia 'natura' e affermo ... implacabile tutti i contrari» (17.6.1914); «da un anno esaltavo implacabile tutti i miei contrari ... tutto il dualismo vissuto come unità che afferma e nega in un sol punto» (25.7.1914).

⁽¹⁷⁾ «T'assicuro che ci vuole un certo coraggio a emettere onde affermatrici in un clima negatore», (30.11.1925); «Con una insistenza, da pazzo o da savio non so, emetto onde affermatrici per suscitare la radio dei cuori» (6.1.1926).

⁽¹⁸⁾ «Occorre affermare, non foss'altro in noi, il nuovo grado dell'Ideale da verificarsi» (12.4.1926) / «Importa affermare un'epoca nuova; importa affermare che quanto si predica oggi da noi sulla terra è veramente un nuovo programma ... Affermando un'epoca nuova, affermiamo l'esistenza d'una nuova sintesi ... Chiudiamo le vie al passato» (*Fede e avvenire*, in *Opere politiche*, pp. 471-472).

Come il paradosso era stato riflesso linguistico di una tormentata aderenza «senza residuo» ⁽¹⁹⁾ alla realtà, del «dir di sì» a tutti i costi ⁽²⁰⁾, così ora viene recuperata una nuova aderenza che, nella rinnovata per-spicuitas di queste pagine, si riduce piuttosto ad «espressione di fedeltà» ⁽²¹⁾, esito di un «dir di sì alla missione» (6.1.1926) che è già il «dir di sì alla Vita» di Maria (25.11.1927). E forse non a caso la parola comincia a tendersi alla preghiera, alla priorità dell'affermazione interiore sul segno grafico, ad una comunicazione superata dalla comunione invisibile delle anime ⁽²²⁾.

Nel tenace attaccamento alla propria missione si inserisce senza strappi il rinnovato proposito reboriano di sbarazzarsi dell'io, tradotto ora in «far da concime all'albero della Vita» (28.9.1926, 10.9.1926, 26.5.1927), e il magistero morale mazziniano può avere un ulteriore punto di forza nel «suicidio individuale» annunciato solennemente a conclusione della *Tempesta del dubbio* e più prosaicamente accettato nei tre volumi «rivelatori» (16.9.1926) delle *Lettere ad una famiglia inglese*: «se vi è in me qualche merito reale dinanzi a Dio ed agli uomini, gli è che molto raramente rappresentai la parte dell'individuo essendo però nato con una forte individualità in me» (12.9.1856) ⁽²³⁾.

Quindi l'«immagine» mazziniana può accordarsi con il sentire reboriano anche perché si profila come una parte da «subalterno» (8.6.1860, 27.7.1860), da «soccumbente»:

Non so se, mentre l'epoca chiederebbe finalmente dei *vittoriosi*, sia ancora necessario ci siano dei martiri o semplicemente delle vittime fra tanti

⁽¹⁹⁾ Cfr. 6.8.1913, 30.9.1913, 17.6.1914, 18.7.1914, 25.7.1914.

⁽²⁰⁾ «bisogna approvare – anche a denti stretti – il nostro 'temperamento'. Dir di sì, dir di sì!» (9.9.1913); «Piero, è l'unica salvezza l'accettare il nostro temperamento ... ma con immersione e fremito terribili, aspri forse, ma con orgoglio di razza, senza comodità né giustificazioni 'ideali'» (27.8.1913).

⁽²¹⁾ Così l'anima di Akàkii Akàkievic «aderisce troppo alla sua natura migliore: la sua bellezza scompare in un'espressione di fedeltà ... Egli si esprime tutto in ciò che fa: il suo servizio è anonimo e ardente come l'amore originario» (*Saggi*, p. 200).

⁽²²⁾ «sento di risponderle, come e quanto posso, invisibilmente, ossia approvando o disapprovando dentro di me le Sue manifestazioni ... E noto che, per quel pochissimo che vale la mia parola là dove attinge dalla Sorgente nostra, Ella muta o modifica talune Sue espressioni, in un indirizzo migliore, quando sente o quasi sentisse l'azione a distanza. E io affermo interiormente il tono che richiami ad armonia possibile il Suo lavoro di vita» (11.11.1927, cfr. 12.3.1928).

⁽²³⁾ «Ciò che osservate della mia posizione, è verissimo e riconosco io stesso di non essere mai stato così ligio al dovere come ora: il mio suicidio individuale è ormai completo ... Ciò che importa non è la mia posizione, ma è bensì la rinascita di un Popolo e di una Nazione. Una cosa grande. E per ottenerla vale davvero la pena di sottomettere il proprio Io a qualunque cosa»; «l'individuo in me ormai è morto; nulla, tranne che la meta importa» (27.5.1860).

vincitori nel male ⁽²⁴⁾ – e se io sia destinato a questa parte di soccombente per permettere più tardi la vittoria, o se anche in questo farò cilecca. Io mi preparo in ogni modo per divenir capace d'esser minimo strumento, ma efficace, della Legge divina, sapendo che l'incapacità o l'impotenza e l'inutile sforzo insidieranno ogni mio tentativo finché sarà mosso dall'io anziché da Dio. E perciò mi piego intanto a lavorare in condizioni disperate, degne di Sisifo e Tantalo (6.1.1926).

Le stesse condizioni in cui si era ritrovato il patriota Mazzini: «Con tutte le forze dell'anima desidero fare qualche cosa per la mia Italia ... Cerco di spingere il sasso di Sisifo che o dovrà giungere all'altro lato della montagna o mi schiaccerà» (18.5.1857); «Si direbbe che l'azione si ritiri da me come l'acqua da Tantalo» (24.8.1860).

Se dunque in questi anni la parola epistolare serve a Rebora «quasi soltanto come l'alfabeto Morse per la radiotelegrafia, per comunicare a distanza con simboli intelligibili a chi sa e attende e conosce e traduce in termini di vita le comunicazioni» (27.7.1926), la persuasione recuperata a sì caro prezzo non è forse molto dissimile da quella dell'anonimo «copista del buon Dio» protagonista de *Il cappotto*, che, appunto, è «meno e più di un individuo» (*Saggi*, p. 200). E forse dunque per entrambi «non le parole contano ... ma lo spirito loro, il legame, la guida: il filo d'Arianna nel labirinto del mondo» (*ivi*, p. 203).

⁽²⁴⁾ «Dove non potete avere vittoria, salutate, benedicendo, il martirio. L'angiolo del Martirio e quello della Vittoria sono fratelli, e proteggono l'uno e l'altro dell'ali la culla della vostra vita futura» (*Dal Concilio a Dio*, in *Dal Papa al Concilio - Dal Concilio a Dio*, p. 87).

MATTEO MUNARETTO

APPROSSIMAZIONI STILISTICHE AI CANTI DELL'INFERMITÀ: LE FIGURE ITERATIVE

La veemenza del linguaggio reboriano che giustifica la definizione di oltranza stilistica si manifesta lungo due direzioni essenziali: la forzatura della grammatica, com'è noto esercitata nell'area del verbo, nel registro metaforico, negli accostamenti astratto-concreto (Contini, Bandini, Colletti) ⁽¹⁾; e il senso di 'stipato', per l'inflazione linguistica e «l'esasperazione accumulatoria e percussiva» dei suoi componenti (Mengaldo) ⁽²⁾.

Ora, due fatti di stile qualificano specialmente i *Canti dell'infermità*, mostrando che anche per quest'ultima stagione poetica si può legittimamente – si deve – parlare di oltranza.

Si tratta delle forme di iterazione e di ossimoro. Sono entrambe sviluppi delle due direzioni sopra indicate: la gamma dei fenomeni in cui soprattutto nei *Frammenti lirici* si diramava lo sforzo del dire del poeta milanese si restringe alle forme-base, e queste, per l'intero carico dell'*energheia* che sono chiamate a portare, si modificano. Vedremo come e perché.

Quanto agli ossimori, di cui non mi occupo in questa sede, il processo è descrivibile in breve in questi termini: la tendenza, responsabile

(*) Per i testi poetici di Clemente Rebora si rimanda a *Le poesie* (1913-1957), a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1988.

(1) G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*. Edizione aumentata di «Un anno di Letteratura», Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-15 (per la parte relativa a Clemente Rebora); F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 3-35; V. COLLETTI, *La stagione dell'espressionismo*, in Id., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 416-425.

(2) P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 249-254.

di una serie di peculiarità caratterizzanti i *Frammenti lirici*, a fare espressionisticamente urtare gli opposti (questi elementi primi di cui è costituita tutta la poesia reboriana) si trasforma nella tensione a farli misticamente coabitare.

Con quest'ultimo avverbio anticipo la chiave della relazione e della trasformazione (dai *Frammenti lirici* ai *Canti dell'infermità*) che ora proverò a seguire più analiticamente nel secondo dei due rami, quello delle figure iterative.

Non molte e non particolarmente incisive le espressioni ribattute a contatto, se isolate.

Dalle tautologie: «O mamma, così mamma» (XII 31); «Questa vita che è vita» (LXXI 84); alle *geminaciones* concentrate nel frammento VI: «E ritorno, uguale ritorno» (v. 15); «Ordisci, ordisci» (v. 27); «Tra morte e morte vil ritmo fuggente, / Anch'io t'avrò fatto; anch'io» (vv. 31-32); alle forme di poliptoto del frammento XIV:

La vita, che qui *di respiro in respiro*
È con noi belva in una gabbia chiusa (vv.28-29) ⁽³⁾

e del frammento XXIV:

Al flaccido baglior ch'estenuato
Da fanale a fanale sbadiglia
In una pausa senza fine (vv. 22-24)

Presente pure l'anadiplosi, al Fr LIV con secondo elemento distanziato:

[...] O strano *giorno*
Di chiuso ardore, *giorno* senza artiglio! (vv. 27-28).

Geminatio doppia al Fr XXX, che dà luogo a una quadruplica iterazione del verbo nascere, in due versi legati da struttura sintattica perfettamente parallela, con evidenti corrispondenze orizzontali e verticali dei quattro sintagmi che accompagnano i verbi; il tutto coopera a un vago effetto cantilenante:

Nascono a sciami, *nascono* a ghirlande,
Son *nate* in cento, *son nate* in mille (vv. 7-8).

⁽³⁾ Corsivo mio. D'ora in poi s'intendono miei, se non altrimenti specificato, corsivi, sottolineature o neretti.

Le figure di ripetizione possono dunque sommarsi, potenziandosi a vicenda, e per fini volta a volta differenti. Particolarmente efficaci nel frammento VIII, terminante in un vero e proprio 'ingorgo iterativo' esemplare del rispecchiamento forma-contenuto, di come cioè l'articolazione sintattico-retorica del linguaggio poetico arrivi in Rebora ad aderire mimeticamente al movimento del pensiero. Si incrociano qui anafora (che in questo caso comporta la quasi identità dei versi coinvolti), epifora (su tre versi) e anadiplosi:

Nel mezzo si stipano e *torna*
Con àlito morto il lor peso:
 S'ingorga il minuto e *ritorna*
Con àlito morto l'idea,
 L'*idea* che quando *ritorna*
 un fatto trascina; e per sempre. (vv. 38-43) (4).

Nello stesso testo si riscontra inoltre la ripetizione a distanza (ai vv. 10-11 e 28-29) di un intero distico: «Ma tutto la solita mano / Mi porge dov'io rimango».

È una tipologia, questa dell'iterazione di versi a modo di refrain, che ricorre anche altrove. In Fr XLII la terna dei vv. 5-8:

Ohimè che la fortuna
 Non àgita sonaglio
 Quando ci sfiora col suo molle piè!

torna più sotto, ai vv. 12-14, con *variatio*:

Ohimè che la fortuna
 Non arma di consiglio
 Chi per la vita foggato non è!

Evidente la natura di ritornello, nel frammento XLVIII, del verso «Grillo del focolar» iterato quattro volte ai vv. 1, 3, 5, 7. Ancora un verso-refrain al Fr LIX: «Dimmi, passante dai tristi occhi belli» all'inizio della prima e dell'ultima strofa, seguito inoltre da versi epiforici:

Non forse udisti in *gravi rìtonelli* (v. 2);
 Che i *gravi ritornelli* (v. 14).

La *geminatio* in fine di verso «a un altr'anno, a un altr'anno» chiude nel Fr LII una sequenza di quattro versi ripetuti identici, con anafora

(4) Si aggiunga che «S'ingorga il minuto» riprende i vv. 30-31: «Però, se il minuto non trova / Il suo solco e s'ingorga».

ra a chiasmo nei due centrali: in principio (vv. 3-6, dopo un distico di apertura) e a conclusione (vv. 28-31, dove unica differenza è la mancanza di «l'autunno», anticipato al v. 26); si ha dunque epanadiplosi:

Su 'l viso giallo e il corpo di bitume
Cappuccio e mantello l'autunno rinserra,
Mantello e cappuccio per l'umile terra
 Che trema di pianto: a un altr'anno, a un altr'anno!

Epanadiplosi, con *variatio*, anche al Fr LXVIII:

In mistico colloquio
 [...]

Vergine il sole, assorto
 Per gl'ineffabili fulgori
Della sua traccia preferita, va (vv. 2 e 5-7)
 [...]

E al mistico colloquio intanto il sole,
 Per gl'ineffabili fulgori
Della sua traccia preferita, va (vv. 47-49).

Si sa che la ripetizione di interi versi configura una delle realizzazioni dell'anafora ⁽⁵⁾. E l'anafora è probabilmente la forma di aggiunta più significativa dei *Frammenti lirici*, se non altro per la sua altissima ricorrenza, e la varietà degli usi; va però riconosciuta stilema caratterizzante a titolo speciale, se si considera che dal trattamento e dalla fisionomia di alcuni suoi tipi si sviluppano fenomeni dell'altra forma di *adiectio*: si passa cioè dall'iterazione all'accumulazione quasi senza soluzione di continuità, o quantomeno senza confini precisi. L'anafora rappresenta insomma una forma-matrice di talune strutture linguistiche nella quali la scrittura reboriana dà meglio espressione all'innata irruenza che la preme.

Si rilevano nei *Frammenti lirici* casi per così dire elementari, con una sola ribattuta, e a breve distanza, di porzioni minime del verso; per esempio in Fr XIX:

O vanità del bene contro il male,
 [...]

O vanità della gloriosa altezza (vv 9-11).

O casi di anafora senza distanziamento e coinvolgente sintagmi più estesi; nel Fr LI la si trova raddoppiata:

⁽⁵⁾ Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 2002, § 266, p. 144.

Oh il variar delle cose ch'io guardo,
 E le vorrei!
 Oh il variar della vita ch'io sento
 E la vorrei! (vv. 13-16).

Ma più spesso l'uso è ricco e mosso, con ritorni molteplici, e intrecciato ad altre forme di iterazione. Nel Fr XII il complemento di termine «a lei» (la madre), in fine del v. 18: «E mi vergogno ripensando a lei», diventa per anadiplosi l'inizio del v. 20, e come tale il principio di una sequenza anaforica con subordinata relativa:

A lei che, triste d'aver troppo, volle
 Alla sua gioia il sacrificio appena
 [...]
A lei che il cuor ci veglia e la movenza
 [...]
A lei che avviva, accomunando ai figli,
 La silenziosa carità paterna (vv. 20-29).

Un altro esempio di anadiplosi e anafora nel Fr XIV:

Tu sola *intoni* per tutti!
Intoni il gran funerale
 Dei sogni e della luce
 [...]
Intoni il vario contrasto
 Della carne e del cuore (vv. 4-12).

È da dire, venendo ai valori con cui il poeta sfrutta la risorsa formale, che l'anafora svolge un ruolo innanzitutto regolatore dell'irruenza di cui si diceva: la incanala e scandisce in sequenze riconoscibili, assolvendo così alla propria funzione istituzionale di «demarcazione parallela dei limiti» ⁽⁶⁾ degli enunciati. Funzione cioè naturalmente generatrice di parallelismi, una delle costanti di più lungo corso – praticamente ininterrotto – della lingua poetica di Rebora. Tali riprese corrispondono in sostanza a delle pause, ovvero a determinazioni del ritmo del discorso; ciò significa che l'anafora è implicata con la struttura e la musica del testo.

A quali risultati pervenga al riguardo un poeta così perito nella complessa relazione tra ritmo e *texture*, è stato esemplarmente mostrato da Bandini, che a proposito del parallelismo ha parlato di «fenomeno di cadenza interiore», illustrandolo in atto per esempio nel frammento

⁽⁶⁾ H. LAUSBERG, *op. cit.*, § 264, p. 142.

XXVII, come pure nel XLIX, nei quali i versi «si raggruppano talvolta in strofe provvisoriamente regolari» (7).

Il valore struttivo-musicale è evidente in tutti i casi in cui il procedimento anaforico è ispirato a un principio d'ordine, a una almeno ideale *syn-metria*, in feconda dialettica con le opposte movenze entropiche e dissonanti che agiscono sulla pagina (8).

Chiara, per esempio, la funzione demarcatrice e ordinatrice nel frammento LV: le due interrogative anaforiche, su tre versi, con cui il poeta apostrofa la primavera:

Che val, primavera, con spire
 Irrequiete turbare
 L'inerte mia spoglia? (vv. 7-9)
 [...]
 Che val, primavera, con avida
 Gioia invitare il mio senso
 All'ebbrezza del sole e del vento? (vv. 17-19)

circoscrivono in figura di ciclo la sezione centrale del testo, dividendolo così in tre parti: l'apertura naturale (vv. 1-6), la situazione leopardiana del poeta piegato «sopra pagine ingombre» (v. 11) a spendere di sé la miglior parte, e la riflessione conclusiva indotta, ancora leopardianamente, da un canto udito dalla via. Questo di Fr LV è un caso particolarmente interessante, dal momento che tra le due interrogative è contenuta un'altra anafora:

Fra quattro mura di libri e d'ombre,
 Sopra pagine ingombre,
 L'amabil giovinezza
 Qui s'infosca e si spezza,
 L'amabil giovinezza
 Che tranne sé
 Non ha chi non conosca (vv. 10-16).

Ora, l'iterazione al v. 14 di «L'amabil giovinezza» non sigla alcuna pausa, e non determina un ritorno di una porzione di testo funzionale alla sua strutturazione. Si palesa dunque un altro e diverso valore dell'anafora: quello che essa esprime in quanto figura dell'insistenza.

Il binomio «s'infosca e si spezza», tipicamente espressionistico in virtù dei suoni aspri e dello scontro astratto-concreto, segna l'acme del

(7) F. BANDINI, *op. cit.*, pp. 26-29.

(8) Cfr. a riguardo P. GIOVANNETTI, *I 'Frammenti lirici' di Clemente Rebora: questioni metriche*, in «Autografo», 8 (1986), pp. 11-35.

dramma, al punto da esigere in un certo senso la ripetizione, come per dire: sì, proprio così, proprio lei, l'età più vitale luminosa patisce questo trauma; con l'effetto poi, contemporaneamente, di raddoppiarlo.

Interrompendo il flusso progressivo dell'informazione, ecco dunque l'anafora che «serve alla intensificazione della forza semantica (*vis*)» ⁽⁹⁾. Ciò significa che per quanto il passo anaforico-parallelistico sia tipico dell'*usus reboriano*, non sempre la ripetizione è posta, in combinazione con il parallelismo, al servizio della costruzione del testo.

Da un lato, infatti, strutture parallelistiche sono ottenute anche per altre vie, specialmente sintattica, o sintattico-metrica, ma senza necessariamente il ricorso manifesto o determinante dell'iterazione di lemmi o interi sintagmi dislocati in successione strategica, come avviene per esempio in Fr XXXIV 24-29:

Fra il rincasar tumultuoso
Che ai sobborghi nereggia negli echi
 Dell'ultime officine,
Tra il brulicar delle forme
Che s'indugian più scaltre
Nel tinnir luminoso dei corsi.

Dall'altro – ed è il versante su cui puntiamo qui l'attenzione – l'anafora è ampiamente sfruttata per altri fini, con attivazione cioè del suo valore di forma dell'insistenza, di cui bisogna scandagliare il significato, andare all'etimo, attraverso l'analisi delle fisionomie in cui viene plasmato.

Esse sono riconducibili a queste tre: 1. coppie di versi; 2. polisindeti; 3. anafore martellanti.

1. COPPIE DI VERSI

Versi strutturalmente paralleli e spesso sovrapponibili per affinità foniche formano coppie esemplate su modello anaforico. Ne riporto alcune:

Dall'irrequieta parvenza
 Dall'incessante partenza (V, 24-25)

 Mi strozza senza grida
 Consuma senza fiamma (VIII, 5-7)

⁽⁹⁾ H. LAUSBERG, *op. cit.*, § 281, p. 150, anche se a proposito in special modo della figura etimologica.

All'aspro rullare d'acciaio
 Al trabalzante stridere dei freni (XI, 10-11)
 [...]

E trascinato tramandi
 E irrigidito trattieni (*ibidem*, 15-16)
 [...]

Nel labirinto dei giorni
 Nel bivio delle stagioni
 Contro la noia sguinzaglia l'eterno,
 Verso l'amore pertugia l'esteso (ib. 21-24)

Bùssano i timpani cupi,
 Strisciano i sistri lisci (XIV, 8-9)
 [...]

Scivola il vortice umano,
 Vibra chiuso il lavoro (*ibidem*, 14-15)

Ebbra l'ora si stordiva;
 Ebbra l'ora si smarriva (XVII, 22-23)

Con strette di mano la placida vita,
 Con strette di ordigni la provvida forza (XXI, 57-58)

Nel frantumio del giorno,
 Nel vuoto della sera (XXIV, 8-9)

Sbarrin minacce senza scampo
 Chiedan risposte senza tregua (XXV, 32-33)

E chi si desta, n'ha torbidi gli occhi,
 E chi si leva, le carni n'ha rotte (XXIX, 5-6)

Con intrecciate vicende
 Con risonanti movenze (XXXIV, 20-21)

Il mio passo è la traccia dell'erba,
 Il mio cuor è la specie del luogo (LXIII, 25-26)
 [...]

Vil trastullo di sé,
 Orrenda solitudine di sé (*ibidem*, 29-30).

In queste coppie il secondo elemento, quanto al significato e ai fini del procedere del discorso, non è necessitato in modo stringente dal primo: non serve cioè direttamente alla sua esplicazione, arricchendo o precisando il concetto enunciato per via di una relazione tra gli elementi di ciascun verso, tale per cui gli uni si riflettono negli altri. Alla corrispondenza formale, talvolta prossima all'identità, non s'accompagna insomma con la medesima esattezza una corrispondenza semantica. Il secondo verso non costituisce con il primo l'equivalente di un'endiadi, né immette nel testo un carico di ridondanza. Del resto, nemmeno l'abi-

tus parallelistico e la funzionalità musicale danno del tutto conto di tali strutture. Quel che la coppia così concepita e realizzata rivela è in ultima analisi un'insoddisfazione del poeta per la capacità di 'presa' del linguaggio sull'oggetto.

Quella di Reborà è una lingua che sa di non poter mirare dritto al bersaglio e andare a segno: perché il bersaglio è sfuggente e non è un punto, un *ens*, ma il «non so che» (Fr XLII 39), l'«acciecante verità enorme» (Fr XVII 49) che si può solo tentare di colpire più e più volte con la serie di frecce a propria disposizione. Perciò egli ne lancia così di frequente almeno due insieme, ed ecco questi distici; o più di due in successione incalzante, e avremo allora gli altri fenomeni del polisindetto e dell' 'anafora martellante'.

2. POLISINDETI

Di un luogo ben noto del frammento V: «Nel vortice m' esalto della lotta / Che lusinga e s'indraca / E conrea e distrugge» (vv. 35-37), le analisi della lingua reboriana non hanno mancato di sottolineare la carica energica dei verbi, l'*asperitas* dell'impasto sonoro, la presenza del parasintetico dantesco, leggendovi insomma uno degli episodi più flagranti dello stilismo verbale del poeta milanese.

È rimasto così in ombra il fatto, altrettanto importante, che questi versi rientrano pure nella costante stilistica oggetto del presente esame, nello specifico manifesta nelle successioni polisindetiche, il cui significato è da riconnettere a una radicale incontentabilità e una conseguente tendenza alla sovrabbondanza del linguaggio reboriano.

L'infilata di verbi (o di oggetti) scaglia le parole sulla pagina con un'irruenza tale da restituire l'immagine di un 'non finito', di un accumulo di forze mai riversabili del tutto in materiale linguistico. La tensione che si genera non è quindi tra finito e non finito, bensì – e in ciò consiste la peculiarità del michelangiolismo di Reborà ⁽¹⁰⁾ – tra non finito e infinito. È quest'ultimo che le martellature reboriane inseguono; per via di polisindeti verbali, disposti vuoi su più versi, come nel frammento XVII:

(¹⁰) A fare il nome di Michelangelo fu già Giovanni Boine nella sua recensione ai *Frammenti lirici* apparsa su «La Riviera Ligure» XX (1914), 33; si legge ora in G. BOINE, *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi, Altri scritti*, Milano, Garzanti, 1983, pp. 115-120. Di michelangiolismo (con riferimento puntuale al Fr XXXII) ha parlato in seguito Franco Fortini nello studio sui *Frammenti* incluso nella *Letteratura italiana. Le opere*, IV. *Il Novecento*, I. *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 237-263.

E con turgidi muscoli
 Si sforzava ogni cosa violenta
 E si palpavan i sonori tonfi
 E s'incendiavan i colori secchi (vv. 11-14),

vuoi su uno solo: «Oh, lava e scarnifica e spazza» (LXIX 33); oppure per polisindeti nominali: «Per cuori rudi e boschi e salvi pascoli» (LXX 21); «Sono flutti di cielo / E mari e fiumi e monti / E piante e creature» (LXXI 9-11).

A questa valenza dei polisindeti sono sostanzialmente assimilabili le numerose serie asindetice, di nuovo implicantie sia verbi sia sostantivi.

Configurazione tipo dell'asindeto è quella trimembre: «Dai clivi si versa si esala dispera» (XXXI 17), la quale può ricorrere anche due volte in uno stesso testo; è il caso del frammento XXXVI, in cui si ha una terna di verbi separati dalla virgola: «Sgorgo, inalveo, verso» (v. 29), e un'altra senza interpunzione: «Atterga affronta assilla» (v. 5), che è poi modo frequentissimo in cui compaiono gli asindeti. Così si susseguono infatti i nomi nei frammenti XXVIII: «Tu, per le case le patrie la terra» (v. 21); XLV: «Fra strida schianti boati» (v. 11); LXVII: «Per golfi abissi sterpeti» (v. 20).

E non sarà un caso che la forma senza pause sia quella prediletta. Reborra non è poeta di indugi, non gli interessa fissare e sospendere la parola per liberare, in ogni direzione del vuoto creatole attorno, un'aura erratica di senso. Con ciò, la sua ricerca non potrebbe essere più recisamente distinta da quella ungarettiana: non già diretta al recupero di purezza e vaghezza della parola procedendo per così dire 'all'indietro', verso l'eden perduto, ma in direzione opposta, urgentemente in avanti, e dentro l'impetuoso fiottare della lingua; tutt'una con esso.

È in questa prospettiva che si comprende meglio il valore delle 'terne' reboriane. Ed è fondamentale comprenderlo, dal momento che esso costituisce il *trait d'union* tra queste forme iterative, presenti nei *Frammenti lirici* (e non solo), e le triplicazioni dei *Canti dell'infermità*.

Intanto, a corroborare il dato della loro frequenza, si alleggi alla campionatura prodotta questo triplice vocativo di Fr XXVIII:

A me, che siete, o spregi insofferenti
 Del comun senso, o dotti avvolgenti,
 O smanie ben pasciute, (vv. 14-16);

o si consideri che la figura coinvolge anche complementi indiretti, come in Fr LXX:

Fra incomprensioni immutabili
 Di spregio, d'invidia, di voglia (vv. 57-58)

e in Fr VIII, con duplice consecutiva serie asindetica, verbale e sostantivale:

Romba, splende, s'inspira il contrasto
Dell'uomo, del mondo, di Dio (vv. 12-13).

Venendo alla loro interpretazione, sarà opportuno rammentare che le strutture binarie, quali che ne siano i componenti, e tanto in relazione di sinonimia quanto di antinomia, conservano una virtù che istituzionalizzata dal loro largo e sapiente impiego nel Canzoniere petrarchesco le rende un vettore d'equilibrio (quantomeno tendenzialmente) nel complicato gioco delle tensioni attive nel testo. Pertanto, il terzo elemento che viene ad aggiungersi a una coppia fatalmente eccede tale equilibrio, e se proprio non lo trasforma, scardinando di fatto la struttura, in disequilibrio, è però certo che al virtuale bilanciamento di pesi si sostituisce un sovraccarico, una qualche dissimetria, per cui il fascio di forze ora si allunga verso un 'più in là' (l'oltranza, appunto).

Che poi le filze arrivino a superare la soglia dei tre elementi, è prova ulteriore che esattamente da quel tipo di forze è costituito il codice genetico della lingua reboriana.

Nel frammento LXX a un asindeto quadrimembre in un solo verso:

Tra ruote polvere melma carboni (v. 5)

segue inarcato su due versi un polisindeto a tre elementi:

Per grumi di zolle e colture
E clamorosi grovigli di folle (vv. 6-7).

Ma la congiunzione di asindeto e polisindeto raggiunge la forma-limite ai vv. 14-15 del medesimo testo, nei quali sono sgranati ben sette sostantivi (cinque in un unico verso):

Per vigne, biade, ronchi, cinte, sterpi,
E ville e masnade.

Siamo già, evidentemente, nel territorio della *congeries*, del cumulo vero e proprio. Come anticipato sopra, la ripetizione (qui, la serie polisindetica e/o asindetica) trapassa di fatto in una forma di accumulazione; i confini tra i due modi dell'*adiectio* tendono insomma ad esser valicati.

Parimenti, al modello del cumulo ci si deve riferire per descrivere a quale effetto generale mette capo il susseguirsi serrato di asindeto verbale trimembre, in enjambement, e triplice anafora:

Guatano addentano
 Serran l'altezza veduta
Con rōse pupille d'eclissi e d'assenzio,
Con dure bocche in morsi di pietra,
Con braccia e torsi digiuni (LXX, 31-35).

I versi appena citati offrono inoltre l'occasione per precisare che anche le dittologie, cui Rebora fa ampio ricorso, sottostanno alla identica tensione all'*excessus*, ritorte così anch'esse in veicoli dell'insistenza. Quanto avviene iterando la struttura in una battente sequenza accumulatoria:

Si svincola il mare e ricade,
 Freccian le vette e s'incidono,
 Fuggono i piani e s'impionbano,
 Ma l'ombra serpeggia e s'incava (LXVIII, 15-18).

3. 'ANAFORA MARTELLANTE'

Prendo a prestito la qualifica per questa tipologia dalla definizione di «metafore martellanti» che Spitzer attribuisce a certi elenchi della poesia sacra medievale:

Vas electum, vas honoris,
 Vas caelestis gratiae,
 Ab aeterno vas provisum,
 Vas insigne, vas excisum
 Manu sapientiae ⁽¹¹⁾.

Tale è l'incalzare delle iterazioni nella progressione dei versi da stringerli in sequenze equivalenti a fitte enumerazioni. La parte iterata le compatta, e serve a dare più risalto – per Rebora diciamo senz'altro maggior forza d'urto – all'onda dei diversi elementi che si susseguono.

Come per il polisindeto, così in quest'altra configurazione dell'anafora ripetizione e accumulazione si confondono, l'una sfociando praticamente nell'altra.

Le anafore ascrivibili a questa categoria si riconoscono dunque nella misura in cui risultano spiccatamente dettate da un principio d'in-

⁽¹¹⁾ Versi di Adam de Saint Victor citati da L. SPITZER, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'asino d'oro», 3 (1991), pp. 92-130. I versi peraltro, come pure l'indicazione che quest'uso dell'anafora abbia origine «nel sermone e nella poesia sacra», provengono da un articolo di H. HATZFELD, *Zeitschrift für romanische philologie*, che Spitzer riprende nella prima delle appendici a chiusura del proprio studio.

contenibilità, sostanzialmente opposto a quello che identifica l'anafora-modello nella figura avente «la funzione di stabilire rapporti di equivalenza tra segmenti testuali diversi e di costruire un sistema di riflessi speculari nell'ordine lineare e progressivo del discorso» ⁽¹²⁾.

È inoltre possibile distinguere due modalità con cui si presenta nei *Frammenti lirici* l'anafora martellante.

Nella prima, la parte iterata ricorre a distanza anche di molti versi e molte volte, coinvolgendo in tal modo vaste sezioni del testo in cui ogni ripresa, e quindi il rinnovato rilancio del discorso, lo mantengono aperto, in qualche modo contrariando le attese di chiusura e 'riposo', come se il raggiungimento di quest'ultimo fosse di continuo rinviato per una sorta di intrinseca ulteriorità del ritmo di linguaggio e pensiero.

Tu fosti e sei il desiderio mio

[...]

Tu che fosti sentor rinnovellante

[...]

Tu che fosti pensiero

[...]

Tu che musica fosti

[...]

Tu che fosti ben altro (II, 17-33);

Tu, divin senso palpitante e intriso

[...]

Tu, divin senso che irraggi

[...]

Tu nella tregua m'accalori i polsi

E per te spazia il consenso [...]

[...]

Per te con fresco volo ...

[...]

Di vivere, per te non ho vergogna,

[...]

Per te io mi perdono (LXIII, 35-54).

Entrambe queste serie anaforiche appartengono a tutti gli effetti a quella che Spitzer chiama l'«enumerazione panegirica», esemplata sullo «schema tradizionale del culto ebraico-cristiano *Io sono...* (quando è Dio colui che parla) o *Tu sei...* (quando si parla a Dio)» – archetipo, quest'ultimo, dei casi sopra citati. Spiega lo studioso: «Ciò che alimenta queste enumerazioni è, in definitiva, la lista delle definizioni e degli

⁽¹²⁾ M.P. ELLERO, *Introduzione alla retorica*, Milano, Sansoni, 1997, pp. 276-277.

attributi di Dio: l'onnipotenza di Dio può essere descritta solo da una poderosa orchestra verbale, con la quale l'uomo cerca di esprimere, nel suo linguaggio, ciò che trascende qualsiasi linguaggio umano. È l'ineffabilità del Dio monoteista ciò che moltiplica i suoi nomi, dato che ogni nome può tradurre solo un aspetto particolare della divinità; il monoteismo [...] porta a questa frammentazione idiomantica dell'Unico»⁽¹³⁾.

Nella seconda modalità, l'iterazione si realizza in versi contigui, per lo più brevi, su una porzione meno estesa di testo. La volontà di martellatura è palese. Ecco la conclusione del frammento LXXI:

Questa angoscia gioita,
 Quest'impeto fecondo,
 Questo veggente oblio:
 Questa vita che è vita (vv. 81-84).

Altrettanto evidente il risultato ottenuto: ogni colpo non solo e non tanto ribadisce ma accresce, porta altre *res*, le accumula.

Significativo l'ultimo frammento del libro. Le prime due strofe sono costruite in modo rigorosamente parallelo (anche metricamente: in entrambe un ottonario seguito da quattro settenari) su base anaforica. Ma mentre l'anafora che pone in relazione i versi d'inizio strofa funge chiaramente da marcatura strutturale, le ribattute ravvicinate nei quattro versi successivi, pur in ossequio alla simmetria strofica, manifestano in modo innegabile un'intenzione elencatoria, e in questa un'ansia di totalità che tracima nel linguaggio⁽¹⁴⁾:

Son l'aratro per solcare:
 Altri cosparga i semi,
 Altri èduchi gli steli,
 Altri vagheggi i fiori,
 Altri assapori i frutti.

Son la sponda per il mare:
 Altri assetti le navi,
 Altri spinga le prore,
 Altri diriga il viaggio,
 Altri tocchi le mete. (LXXII, 1-10).

Particolarmente esemplare, infine, il caso del frammento XLII, poi-

⁽¹³⁾ L. SPITZER, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, cit., pp. 104-105.

⁽¹⁴⁾ Ma si tenga anche presente il modello dannunziano dell'alcyonia *Le stirpi canore* (vv. 1-12): cfr. a proposito il commento ai *Frammenti lirici* a cura di M. GIANCOTTI & G. MUSSINI, con la collaborazione di M. Munaretto, Novara, Interlinea (di prossima pubblicazione).

ché presenta sia un anafora dal tratto martellante (su tre versi consecutivi), sia un polisindeto fortemente insistito. Abbiamo cioè entrambe le iterazione ora analizzate, sfruttate in direzione del cumulo, entrambe significando lo sforzo dell'espressione e il suo vanificarsi e soccombere, con straordinaria corrispondenza della forma all'enunciato:

Così l'attimo va,
 Così sfiorarsi e partire,
 Così due cuori si lasciano (vv. 30-32)
 [...]
 Ma sotto si ridesta e giù trabocca
 La forsennata amarezza,
 E la pupilla storco fino al bianco
 E morsico la bocca
 E un non so che nel cuor torvo accoltello
 E nella gola mi gorgoglia e brucia
 Tutto un impeto rosso
 Che vien sulla parola e acceca il suono. (vv. 35-42).

A proposito dell'aderenza tra strutture della lingua e semantica vale la pena segnalare che la parola «impeto», autentica parola chiave della poesia reboriana, ricorre sia nel polisindeto dell'ultimo esempio sia nell'anafora martellante del frammento LXXI citata appena sopra.

ENUMERAZIONI

Conferma finalmente la virtualità accumulatoria sin qui rilevata la robusta presenza di vere e proprie enumerazioni, sequenze in sintassi nominale in cui i versi si giustappongono l'uno all'altro. Le riporto di seguito.

VI
 Sciorinati giorni dispersi,
 Cenci all'aria insaziabile:
 Prementi ore senza uscita,
 Fanghiglia d'acqua sorgiva:
 Torpor d'attimi lascivi
 Fra lo spirito e il senso;
 Forsennato voler che a libertà
 Si lancia e ricade,
 Inseguita locusta tra sterpi;
 E superbo disprezzo
 E fatica e rimorso e vano intendere;
 E rigirò sul luogo come cane (vv. 1-12)

XXV

Terso vigor di zampillo,
 Quietè di riso tranquillo,
 Paga blandizie del senso,
 Labile cosa del tempo
 Fra labili cose, io sia (vv. 52-56)

XXXI

Baleno d'oro non giunto al guizzo,
 Pianta nel succhio divelta, tizzo
 Scordato sotto la cappa
 A sognare la fiamma,
 Alito non respirato,
 Baci non schiusi,
 Forte corpo senza amplesso (vv. 10-16)

XLV 25-46

LXII

Stella in baglior di nebulose avvinta,
 Notte succhiata dal cuor dei tramonti,
 Goccia indistinta nel grido del mare,
 Rupe sommersa nel clivo dei monti,
 Pianta dispersa mentre inseni fonda,
 Forza agli ordigni nascosta e feconda,
 Anonima rozza che il carro trascini (vv. 14-20)

LXVII 5-10

Dovunque è specchio senza
 Immagine, fondiglio non deposto,
 Un che di non nato e già vecchio,
 E un fortor di carname riverso,
 Un guardare senz'occhi,
 Un tradir di respiro (vv. 5-10)

Si deve a Bandini la felice e convincente interpretazione in chiave musicale delle accumulazioni sintattiche dei *Frammenti lirici*. Queste deriverebbero dalla concezione della poesia quale si evince dallo studio dedicato al ruolo della musica in Leopardi ⁽¹⁵⁾. Rebora scrive che il Recanatese ha cercato di «foggiare con vastezze e sfumature melodiose e densi significati di pause il ritmo dei periodi come allargamento e risonanza dentro e oltre il metro dei versi». Parlando di Leopardi, l'au-

⁽¹⁵⁾ C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, a cura di L. BARILE, Milano, Scheiwiller, 1992.

tore dei *Frammenti* sta anche chiarendo a se stesso le ragioni della propria ricerca poetica. La caratteristica paratassi dei *Frammenti lirici* è pertanto debitrice della lezione leopardiana, di «una poesia così tipicamente ideologica» nella quale l'impegno del poeta fu quello di «risolverne il dettato sentenzioso in moduli musicali intensi, in parallelismi che si specchiavano attraverso il ritmo e la rima» (16).

Le sequenze sopra individuate tuttavia non sembrano rappresentare soltanto un sottocaso della costante reboriana al parallelismo, né, come invece si è visto a proposito dell'anafora, ritagliano in qualche modo nuclei strofici: in esse l'irregolarità prevale nel complesso sulle istanze d'ordine. Ma anche laddove agiscano dispositivi metrico-ritmici di chiusura, le enumerazioni paratattiche conservano un vigoroso potenziale se non d'entropia, certo d'espansione, in forza del quale appaiono proseguibili *ad libitum*.

Interessa rilevare che pur disciplinata entro perimetri di vario genere, la materia che la poesia reboriana ha da plasmare è di per sé, originariamente, non disciplinabile, o molto difficilmente disciplinabile, e anche rappresa in stampi insieme strutturalmente e musicalmente funzionali non nasconde il proprio stigma essenziale: la già menzionata tendenza ad esondare.

Del resto, il controllo formale esercitato su di essa non fa che esaltarne al massimo grado l'irrequietezza. Lo stile tende costantemente oltre la sua formalizzazione, ed è proprio la forma a significare questa tensione, a dire che non tutto è detto, che c'è dell'altro non portato sulla pagina, perché la pagina non è in grado costitutivamente di contenerlo.

L'*adiectio* caratterizzante il linguaggio reboriano deriva infatti dalla sofferta consapevolezza dell'insufficienza della parola, ampiamente documentata nell'epistolario, e dal conseguente sforzo sostenuto dal poeta per farle fronte, visceralmente convinto che anche in questo campo la virtù consista piuttosto nell'uscirne sconfitti che nel non combattere.

È questo combattimento che viene linguisticamente significato dalla percussione e dall'accumulo della parola.

Ciò vuol dire che l'incasellatura espressionistica di questi fenomeni risulta infine uno spazio se non angusto, insufficiente. Leggerli come segnali mimetici della realtà caotica, quale è percepita e rappresentata dal poeta, non rende appieno ragione della loro scaturigine, che è si-

(16) F. BANDINI, *op. cit.*, p. 25.

tuata più in fondo: nella tensione verso un indecifrabile che la realtà lascia a tratti balenare, una x imprecisabile e sfuggente. Tensione che coincide, da subito, con la «fremente bontà»: «Tu che l'eterno inseguì / Nel fuggevole giorno» (Fr II 44-46). Ecco «il sublime destino» della poesia (Fr II 43) del quale Rebora è tanto consapevole da dichiararlo fin nell'esordio del libro del '13.

Rompere la crosta, toccare l'oltre per via del *furor dicendi* è allora la sfida di chi ha fatto della lingua poetica lo strumento con cui scalpella il mondo degli enti, avido dell'essere che alimenta la fenomenicità. Non è meno di una sfida metafisica, che egli però accetta nell'unica condizione che può persuaderlo, ovvero che sia 'dia-fisica': per attraversamento del *nunc*.

Si può in questo senso confermare il giudizio mengaldiano sulla natura «tutta compromessa e terrestre»⁽¹⁷⁾ della poesia di Rebora, purché non comporti l'amputazione dei suoi punti di origine e destinazione già fissati nei *Frammenti lirici*. È pur vero, infatti, che taluni cumuli si presentano sotto la specie dell'enumerazione caotica, forma tematicamente coerente con la volontà del poeta di denunciare nel linguaggio la convulsione e frantumazione delle cose. Ma la forma-accumulazione appare davvero spiegabile solo riconoscendola agita dal tentativo (dietro e dentro il movimento retorico dell'insistenza) di entrare in possesso della *res* inseguendola verbalmente «senza tregua», «senza scampo» – detto con tipici sintagmi reboriani.

In altri termini, in questi moduli non si rispecchierebbe solo il vano sciorinarsi e/o collidere dei realia, ma la brama inesausta, perennemente insoddisfatta dell'io verso e oltre il loro consistere. Il loro apparire all'orizzonte dell'essere lo tormenta, lo spinge e praticamente lo costringe – ecco la reboriana urgenza – a provare a forarlo.

Nell'insistenza con cui il poeta conduce questa lotta, e nella necessità davvero vitale di insistere affonda dunque la radice comune di tutte le forme di *adiectio* della scrittura reboriana.

Ed è necessità che non muta, per questo non muta l'abito agonico della sua poesia, il quale anzi apparenta in modo specialissimo le due estreme esperienze dei *Frammenti lirici* e dei *Canti dell'infermità*; muta invece – e siamo al passaggio cruciale di questa approssimazione stilistica – la natura di quella necessità e conseguentemente le sue espressioni formali, la natura insomma dell'insistenza: da esistenziale-morale a mistica. Ma si può dire che il mutamento sia fondamentalmente una

(17) P.V. MENGALDO, *op. cit.*, p. 253.

differenza graduale, e che una dimensione mistica sia stata da sempre la filigrana della lingua reboriana, davvero la sua miccia e il suo combustibile.

Nei *Frammenti lirici* Reboria pativa - per rapporto al suo obiettivo - una *egestas linguae*, causa della proliferazione verbale sopra illustrata. Nei *Canti dell'infermità* le parole ci sarebbero - c'è persino il nome proprio di quella Parola che egli ha finalmente trovato - senonché non bastano. Meglio, non basta pronunciarle, moltiplicarle, accumularle; tanto ardente è divenuta l'urgenza, che la pronuncia non può non farsi grido, invocazione, esclamazione, ovvero deve essere iterata ancora e ancora.

Ecco dunque in che senso la forza svolta nelle ramificazioni dell'*adiectio* si conserva, ed ecco perché si trasforma. Vediamo ora come.

Tra le figure dell'insistenza cadono, nei *Canti dell'infermità*, le varie forme di cumulo, e se n'è detta la ragione: quale sia infatti l'oggetto da raggiungere è finalmente chiaro, non più nascosto baluginante nei frammenti del molteplice, ma uno, uno e infinito. Non più allora schiere di parole per afferrarlo, ma poche e però infinitamente, continuamente dirette a quel centro.

La veemenza del linguaggio si concentra e si scarica tutta, di conseguenza, sulle forme di iterazione, da quella basica, la *geminatio*: «Se ancor quaggiù mi vuoi, un giorno e un giorno» (*Avvicinandosi il Natale*, 7); «Padre, Padre che ancor quaggiù mi tieni» (*Notturmo*, 17); al poliptoto: «Penitenza scansar che penitenza!» (*Avvicinandosi il Natale*, 6); «L'abisso invoca l'abisso» (*Terribile ritornare a questo mondo*, 8); «non concedendo l'io il non-più-io» (*E dallo sterco erigendo il povero!*, 4) ⁽¹⁸⁾; e alla figura etimologica: «la nostra morte muore» (*Rintocca mesta*, 3) «afferrato da Lui, non l'afferro» (*S. Comunione*, 14); particolarmente ricca nella quartina *Elevazione spirituale*:

Come *bello*, Signor, nel tuo creato!
ma sol nel cuore sei *bellezza amante*
e doni *amor* onde chi *ama* ... (vv. 1-3)

e nel *Notturmo*, nella traduzione di un verso di Giovanni della Croce: «A non poter morire intanto muoio» (v. 19) ⁽¹⁹⁾; e ancora nel medesimo te-

⁽¹⁸⁾ Dove è da registrare anche l'anadiplosi tra primo e secondo verso: «Come è infinita d'umiltà *la via*, / *la via* che qui comincia per un sentiero» (vv. 1-2).

⁽¹⁹⁾ È il verso ripetuto nelle *Strofe dell'anima che soffre per vedere Dio*: «muero porque no muero», cfr. S. GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere*, Roma, OCD, 1991, pp. 1043-1044.

sto, più sotto, in due versi consecutivi dopo una *geminatio* (come le altre due inserita in una invocazione, questa volta della Vergine al poeta):

- Penitenza, figliolo, penitenza:
prega in preghiera che non veda effetto:
offriti sempre anche se invan l'*offerta* (vv. 24-26).

Quanto all'iterazione anaforica, essa ricorre anche qui col suo valore di demarcazione e strutturazione parallelistica. Dai casi più semplici, in cui l'*incipit* è ripreso come segnale strofico (a inizio quartina), con alcune variazioni:

La Croce irraggia luce dal Calvario (v. 1)
 [...]

Croce irradiante quella luce vera (v. 5);

oppure alla fine del testo (penultimo verso) per 'chiuderlo' circolarmente, come in funzione di epanadiplosi:

Sono qui infermo; per finestra vedo (v. 1)
 [...]

Sono qui infermo; e nel frecciar di loro (v. 5);

alla maggiore complessità e ricchezza di *San Clemente*, dove l'anafora (ma più in generale gli artifici di riprese interne) è mezzo costruttivo della forma del testo e insieme strettamente funzionale al tema: il confronto tra il martirio del santo, omonimo del poeta, e la sorte ben diversa di quest'ultimo:

A te apparve, San Clemente mio
 posto a morir coi martiri in esilio,
 vita in prodigio, l'Agnello di Dio.
Non m'avviene così; a morte anch'io,
 null'altro *appare a me*, mentre m'umilio,
 che il corpo mio che si disfa vivo.
T'avvii tu al mare che t'ammanta
 mentre invocano tutti il Ciel ti salvi:
 e, suo Vicario, dolce lagrimando,
 l'invocazion di Cristo tu ripeti:
 - Accogli, Padre, lo spirito mio –
 e l'ansito del mar fa coro immenso.
Non m'avviene così, che pur m'avvio,
 senza far pianto né sentir consenso,
 in un mar di miseria a sprofondare.

Anche ne *Il pioppo* l'iterazione epiforica di segmenti versali – unitamente allo schema rimico – sostiene e corrobora la struttura parallela:

Vibra nel vento *con tutte le sue foglie*
 il pioppo severo:
 spasima l'anima *con tutte le sue doglie*
 nell'ansia del pensiero (vv. 1-4).

Ma nel prosieguo la simmetria è smossa dal ritorno, al v. 6, dell'indeterminato «tutte», non giustificato questa volta da esigenze struttive; quasi non fossero bastate le due occorrenze precedenti, il termine, che risulta perciò triplicato, deborda nella seconda parte del canto, ancora di quattro versi, incunendosi nell'unico di essi che non contiene la parola «tronco» (in anafora-anadiplosi):

dal tronco in rami per fronde si esprime
tutte al ciel tese con raccolte cime:
 fermo rimane il tronco del mistero,
 e il tronco s'inabissa ov'è più vero. (vv. 5-8).

Si hanno allora ben due triplicazioni, intersecate l'una nell'altra.

Ora, analogo procedimento si riscontra nella lirica di Giovanni della Croce commentata nella *Salita del monte Carmelo* e nella *Notte oscura* ⁽²⁰⁾:

En una noche oscura,
 con ansias, en amores inflamada,
 ¡oh *dichosa* ventura!,
 salí sin ser notada,
 estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,
 por la secreta escala, disfrazada,
 ¡oh *dichosa* ventura!,
 a oscuras y en celada,
 estando ya mi casa sosegada.

En la noche *dichosa*
 [...]

Le prime due strofe sono legate dalla ripetizione: del verso centrale, dell'ultimo e del termine «oscura» dell'*incipit*. L'*incipit* viene poi ripreso con procedimento anaforico nel primo verso della terza strofa: «En la noche dichosa», in cui è pure ribattuto l'aggettivo del refrain centrale, così che nelle prime tre strofe sono triplicati i due termini-chiave «oscura» e «dichosa». Ma i fenomeni iterativi raggiungono la massima intensità, innalzata dalle esclamative, nella quinta strofa:

(20) Si leggono nel volume già citato delle *Opere*.

¡Oh noche que guíaste!
 ¡Oh noche amable más que el alborada!
 ¡Oh noche que juntaste
 Amado con amada,
 amada en el Amado transformada!

Quello de *Il pioppo* non è peraltro l'unico esempio di anafora triembre. I primi tre versi di *Lamento sommesso* sono scanditi dalla ripetizione:

Lamento sommesso,
 reiterato lamento
 desolato lamento (vv. 1-3)

(e si sarà notato che il chiasmo dal primo al secondo verso tra gli elementi del sintagma sostantivo-attributo determina propriamente, ai vv. 2-3, un'epifora).

Si veda poi *Sciamano le api* (l'ultimo verso «così con Te, così senza Te, Maria» itera con *geminatio* il v. 4 «così con Te, Maria»: si tratta in questo caso di un'anafora con funzione di chiusa, cioè piuttosto strutturale che espressiva). Ai vv. 17-19 si legge:

tutto si rilascia,
 tutto si scioglie,
 tutto in caos si risolve.

In questi ultimi due esempi, l'assenza di distanza tra i versi implicati nell'anafora e la brevità dei medesimi conferiscono un carattere marcatamente insistito, che mentre richiama le 'anafore martellanti' individuate nei *Frammenti lirici*, contemporaneamente distingue da esse proprio per le caratteristiche appena enunciate: la martellatura appare qui più netta e decisa, meno dettata, come accadeva nei *Frammenti*, dall'ansia di rinnovare e rilanciare, puntellandosi ai ritorni anaforici, i tentativi di un dire 'in espansione', e più invece dall'esigenza di ribattere la parola singola, convogliando su quella i propri sforzi (e così l'attenzione del lettore): il loro campo d'azione, in sintesi, si restringe e si assottiglia.

A questo riguardo, non è di poco conto che nei versi citati di *Sciamano le api*, ultimo testo della silloge, torni la triplicazione di «tutto», già vista ne *Il pioppo*.

Ma c'è un altro testo ancora, *Tutto è al limite, imminente*, in cui il medesimo lemma è iterato anaforicamente addirittura quattro volte; tre ravvicinate:

Tutto è al limite, imminente:
 per lo schianto, basta un niente;
tutto esorbita nel moto,
 anime, famiglie, consorzi;
tutto è un farsi avanti
 a spinte e a sforzi (vv. 1-7);

la quarta distanziata, a mo' di ricapitolazione, al v. 18 (anche sintatticamente e semanticamente affine all'*incipit*), che inaugura la sequenza dei quattro versi finali, culmine drammatico del testo, contenente di fatti un'altra iterazione e concluso dall'esclamativa:

Tutto è all'orlo,
 basta una goccia:
 e se trabocca...
 Oh, sia la goccia del Tuo Sangue! (vv. 18-21).

Una triplicazione anaforica presenta poi *Il mio sgomento*, dislocata a calcolatissima distanza, esattamente al primo, settimo e quattordicesimo verso, ossia inizio, metà e fine. Nel primo e settimo l'anafora coinvolge l'intero verso: «Ogni momento»; l'ultimo varia nella forma: «in ogni tempo».

Quel che interessa è però la parola presente in tutti e tre, cioè «ogni»: non è difficile rilevarne la parentela semantica con quel «tutto» che abbiamo appena visto triplicato (o quadruplicato) in altri testi.

Ciò che allora abbiamo notato a proposito della conformazione che assumono nei *Canti dell'infermità* le strutture iterative, ovvero che esse si essenzializzano e assolutizzano, si specchia perfettamente nella scelta delle parole – anche al di là del significato nei diversi contesti – sulle quali si concentra l'energia espressiva veicolata dal processo retorico. Iterazione e parole iterate 'fanno sistema': traducono in linguaggio la sete d'assoluto, che se ha da sempre segnato la scrittura reboriana, ora decisamente esplode.

Chiave del sistema è quella anticipata all'inizio. Voglio dire che le iterazioni caratteristiche dei *Canti dell'infermità* sono testimonianza testuale di una disposizione all'insistenza tipica della scrittura mistica in quanto modalità con cui prende forma nel linguaggio la tensione ininterrotta e incontenibile del desiderio dello spirito.

È sufficiente qualche esempio, tanto più tipologicamente significativo in quanto fornito da autori e testi molto differenti, da Sant'Anselmo: «di te ho sete, di te ho fame, di te ho desiderio, a te sospiro, te solo desidero. [...] Te solo voglio, in te spero, te ricerco, a te ha detto il mio cuore: ho cercato il tuo volto, il tuo volto cercherò ancora, o Signore,

non allontanare da me il tuo sguardo» ⁽²¹⁾; all'autore dell'*Imitatio Christi*: «Nella Croce è la salvezza, nella Croce la vita, nella Croce il baluardo contro i nemici. Nella Croce la sorgente delle soavità celesti, nella Croce la forza dell'anima, nella Croce la gioia dello spirito. Nella Croce la pienezza della virtù, nella Croce la perfezione della santità» ⁽²²⁾; da Maria Maddalena de' Pazzi: «Osculum amoris. Dato questo osculo dall'amore, procedente dall'amore, traente dall'amore, dato dall'amore [...] Tu sei eterno e non duri un batter d'occhio. [...] non duri un batter d'occhio perché chi ti possiede non gli par d'averti, come ti sente, subito gli par d'averti perso. Procedente dall'amore, procede da te stesso. Se procede dal Padre: amore; se procede dal Figliuolo: amore; se procede dallo Spirito santo: amore. La potenza tua: amore; la sapienza tua: amore; la bontà tua: amore; l'eternità tua: amore» ⁽²³⁾; a Camilla Battista Varano: «Veramente una sentilla è stato a rispetto dello essenziale foco dello amore de vita eterna. Tamen è stato tanto e tanto, che non ne possiva comportare più, non ce ne capeva più, non ne volsi più; e più e più volte dissi: – Non più, non più –» ⁽²⁴⁾.

Tornando ora a *Il mio sgomento*, non si può tacere come l'iterazione, con alcuni procedimenti di *variatio*, non solo costruisca ma domini il testo, in un modo poco meno che ossessivo.

Ogni momento
del semplice vegetale
fa dir di sì il vento,
fa dir di no il vento:
cessato il suo tormento,
tutto ritorna senza sentimento.
Ogni momento
si apre e chiude
uguale e disuguale,
sempre s'illude,
rimane il tempo:
non cessa il suo tormento,
rimane il mio sgomento,
in ogni tempo.

⁽²¹⁾ *Oratio XX*, Migne, 158, col. 902-905.

⁽²²⁾ [S. ANSELMO] *Imitazione di Cristo*, Milano, Rizzoli, 1991, libro II, cap. XII, De regia via sanctae Crucis, pp. 136-138.

⁽²³⁾ Per Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607) citazione da *I quaranta giorni*, in *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. POZZI & C. LEONARDI, Genova-Milano, Marietti, 1988, p. 432.

⁽²⁴⁾ Per Camilla Battista Varano (1458-1524) citazione da *La vita spirituale*, in *Scrittrici mistiche italiane*, cit., p. 319.

In due canti infine si ritrovano, con elevazione esponenziale delle forze reciproche, sia iterazioni plurimembri sia una diffusa insistenza delle iterazioni, variamente realizzate. La potenza raggiunta fa non per caso di queste liriche i vertici della raccolta.

Della prima, il notissimo *Notturmo*, va almeno segnalato come dall'anafora che lega i vv. 1 e 20 si generino ancora triplicazioni:

Il *sangue* ferve per Gesù che *affoca*.
Bruciami!, dico: e la parola è vuota.
 Salvami tutto crocifisso (grido)
insanguinato di Te! (vv. 1-4)
 [...]
 Il *sangue* **brucia**: Gesù mette *fuoco*;
 se non giunge all'ardor, solo è **bruciore**.
 Maria invoco, che del *Fuoco* è Fiamma (vv. 20-22).

L'*incipit* «Il sangue ferve per Gesù che affuoca» è ripreso e variato in: «Il sangue brucia: Gesù mette fuoco». Il verbo «brucia» che sostituisce «ferve» richiama il v. 2, l'esclamazione con la quale il grido del poeta entra prepotentemente nel testo: «*Bruciami!*, dico: e la parola è vuota»⁽²⁵⁾. Ma il bruciare ricorre ancora, trasformato da verbo in sostantivo, al v. 21: «se non giunge all'ardor, solo è bruciore», in posizione parallela al v. 2, in quanto subito seguente il verso che ripete anaforicamente il primo. E pure il «fuoco» con cui termina il v. 20, iterando per figura etimologica l'«affuoca» del v. 1 col quale stabilisce una relazione di tipo epiforico, è replicato al v. 22: «Maria invoco che del Fuoco è Fiamma». Tre volte, dunque, il bruciare / bruciore, tre volte il fuoco. E tre volte anche il sangue: alle due dei vv. citati si somma il participio del v. 4: «insanguinato».

È chiaro il rapporto strettissimo, di cui si è detto sopra, tra l'iterazione e i termini iterati, veri termini-chiave dell'estrema poesia reboriana, e insieme caratteristici del linguaggio mistico.

Ma per comprendere quale grado, al limite del parossismo, può toccare questo rapporto bisogna rivolgere l'attenzione al penultimo testo dei CI, *Solo calcai il torchio*, in cui i versi si susseguono come variazioni sul tema enunciato nell'*incipit* biblico⁽²⁶⁾.

Solo calcai il torchio:
 con me non era nessuno:

⁽²⁵⁾ Corsivo nel testo.

⁽²⁶⁾ Isaia 63, 3: «Torcular calcavi solus». Cfr. anche, per la circostanza e il modello iconografico del 'torchio mistico' che ha ispirato la lirica, quanto riportato in C. REBORA, *Le poesie*, cit., p. 424.

calcarono su me tutti:
 inebriato quasi spreco di sangue
 in una rossa follia:
 solo il torchio calcai:
 liquido amore profuso
 in estremo furore,
 calcai il torchio, solo:
 solo a torchiare,
 solo a spremere il Sangue mio:
 tutto il mio Sangue sparso,
 tutto in me già arso
 dall'immacolato Cuore di Maria:
 invisibile ardore, quaggiù:
 l'incomprensibile amore del Padre:
 Gesù Gesù Gesù!

Mi limiterò a una sola notazione. Si tratta se si vuole di una microspia, ma compendia un po' tutto il discorso svolto fin qui. L'esclamazione finale rimanda infatti alle terne asindetichiche dei *Frammenti lirici*. Identica la struttura trimembre, mutata però la materia: là costituita da parole diverse, qui dalla stessa.

Ora, l'identità prova la comune vocazione della lingua reboriana all'oltranza; il mutamento invece la natura decisamente mistica dell'oltranza-insistenza.

Per quest'ultima, vale su tutti come modello insieme teorico e pratico il passo che segue, tratto dalle *Massime di perfezione cristiana* di Antonio Rosmini, testo fondamentale per Rebor, come per ogni religioso dell'Istituto della Carità. Nell'espone la prima massima, «desiderare unicamente e infinitamente di piacere a Dio, cioè di essere giusto», il Roveretano mette in atto nel linguaggio quella stessa insistenza che sta tematizzando:

il cristiano addimandi *incessantemente* di diventare ognor più giusto, ognor più buono. In questo gli bisogna di essere *insaziabile e incontentabile*, dimandando sempre più e più, colla maggior fiducia di essere tanto più caro a Dio, quando a Lui dimanderà questo [...]. Tutto si dee ridurre, in colui che professa la religione cristiana, a questo punto unico, di desiderare d'essere via più giusto di quel che è; di addimandare questa giustizia *senza posa né misura, infinitamente* [...] Sia pure *insaziabile*, non tema giammai di chieder troppo: lasci che pensi l'infinita bontà del divin Padre, co' suoi interminabili e più che interminabili tesori, a soddisfarlo di spirituale ricchezza; Esso saprà il modo di farlo, e tanto più, quanto più l'uomo *insaziabilmente* dimanderà di esser via più giustificato e immedesimato con la pura divinità. [...] Ora questo desiderio di giustizia *senza limite e misura*, bisogna che sia in lui reso puro e semplicissimo; e questo

può ottenere, ove egli *incessantemente* lo **ripeta** tutto concentrato dentro a sé, e diviso col suo pensiero in una perfetta interior solitudine da tutte cose esteriori; e in questa concentrazione egli dee *instancabilmente* mandare **la stessa cosa**, secondo quelle parole: 'Vegliate, in ogni tempo orando' (Lc 21, 36) ⁽²⁷⁾.

⁽²⁷⁾ A. ROSMINI, *Massime di perfezione cristiana*, edizione critica promossa da M. F. Sciacca e curata dal Centro Internazionale di Studi Rosminiani - Stresa, vol. 49, Roma, Città Nuova, 1976, pp. 37-39.

RODOLFO ZUCCO

REBORA, RABONI, LA VIA LOMBARDA (E OLTRE)

1. In un saggio del 1962 intitolato *Gli spigoli della realtà* – saggio sollecitato dalla pubblicazione, l'anno precedente, delle *Poesie* presso Scheiwiller ⁽¹⁾ – Giovanni Raboni si interroga sul «senso del *perché* Rebora: perché Rebora oggi più di ieri»; e si dispone così a una lettura definita «attuale», cioè «capace di confermare una sensazione abbastanza diffusa: quella che le poesie di Rebora – come, in altro modo, le poesie di Jahier, di Sbarbaro, dello stesso Palazzeschi – siano più fruibili, più ambientate, rispondano meglio a certi interessi comuni oggi che non, diciamo, l'altroiери» ⁽²⁾. Vedremo più avanti qual è la risposta. Volendo però subito precisare quell'«ieri» rispetto al quale l'«oggi»-1962 pare al critico e poeta il tempo giusto per la ricezione di Rebora ricordiamo la lettera che Vittorio Sereni scriveva al nipote Roberto dopo la morte dello zio (il corsivo è originale):

Caro Roberto, la confusissima vita che si conduce mi ha ridotto ad oggi senza averti detto che ho partecipato al tuo dolore per la perdita dello zio Clemente. Non è stato però solo un caso, credo, se una di queste sere ho riletto le sue poesie guidato da un bisogno improvviso. È stato il mio modo di ricordarlo, fuori da qualunque rito o consuetudine. Qui dico

⁽¹⁾ C. REBORA, *Le poesie 1913-1957*, a cura di V. SCHEIWILLER, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961.

⁽²⁾ G. RABONI, *Gli spigoli della realtà*, «Questo e altro», 1, 1962, pp. 75-77. La domanda *Perché Rebora* è assunta a titolo quando il saggio viene incluso – significativamente – in ID., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 56-62 (ora anche in ID., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. ZUCCO e con uno scritto di A. ZANZOTTO, Milano, Mondadori, 2006 – volume che riprende interamente il libro del '76 –, pp. 254-60). Scorciato dei capoversi iniziali, il saggio è anche in G. RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. CORTELLESA, Milano, Garzanti, 2005, pp. 18-22 (in apertura della sezione *Rebora e la storia*, pp. 18-31).

che ho riletto, ma dovrei invece dire che *ho letto per la prima volta*. A me, a molti di noi cresciuti in una spesso malintesa dimensione estetica, lo zio Clemente per lungo tempo non ha detto abbastanza o non ha detto al momento giusto. Gli siamo passati vicino e non ci siamo fermati; abbiamo magari ammirato, con più o meno sincera compunzione, ma non abbiamo amato. Oggi, perché no?, la nostra maturazione potrebbe essere distinta da questo improvviso bisogno di riprendere il suo libro e di leggerlo davvero per la prima volta. Il mio caso non sarà certo il primo in questi anni più recenti. Mi piace anche pensare che un segno di più intima parentela è passato in te, da lui, e che quello almeno l'avevo riconosciuto sin da quando ti ho incontrato ⁽³⁾.

È una testimonianza assai nota sul rapporto con Rebora del poeta che cinque anni prima Anceschi aveva eletto a capofila dei sei della sua *Linea lombarda* ⁽⁴⁾, testimonianza alla quale accosteremo un passaggio della *Prefazione* a quell'antologia che denuncia insieme la necessaria presa d'atto di un'assenza e la sintomatica volontà di presentificazione, sia pure in negativo, del nome e della figura di Rebora. Anceschi ripensa al panorama degli anni '33-'34:

Clemente Rebora, ormai taceva da tempo: «già le acque della Grazia s'inlveavano altrove» per lui, e la sua poesia, che pure, con l'energia scabra duramente morale e lombarda del linguaggio, aveva una segreta fecondità di magistero, non agì, in quegli anni, sui giovani a Milano. I modelli furono altri davvero, e si può anzi affermare che solo più tardi, e, per così dire, 'a cose fatte', si riscoprì, con diverso vantaggio, in lui, non so che domestico emblema – una ragione necessaria, l'anello di una catena.

La confessione di Sereni e la constatazione di Anceschi trovano un'eloquente conferma in uno dei fili tematici che compongono l'epistolario Parronchi-Sereni tra il 1945 e il '46 ⁽⁵⁾. Non sorprende che sia Parronchi a introdurre la questione, data la matrice fiorentina (Betocchi, Bo) della riscoperta di Rebora sul finire degli anni Trenta ⁽⁶⁾. La lettera è quella del 5 novembre 1945:

⁽³⁾ «Gazzetta di Parma», 21 novembre 1957; poi in *Omaggio a Clemente Rebora*, Bologna, Boni, 1971, pp. 65-66.

⁽⁴⁾ *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di L. ANCESCHI, Varese, Magenta, 1952; il passo citato di seguito è a p. 8.

⁽⁵⁾ *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. COLLI & G. RABONI, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004. Traggo le citazioni che seguono rispettivamente dalle pp. 54, 56, 58, 61, 64, 67, 71, 78-79.

⁽⁶⁾ Per la quale vedi il giudizio limitativo di G. RABONI, *Clemente Rebora il poeta esiliato*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 1991, poi in Id., *La poesia che si fa*, cit., pp.

A un'altra volta [...] il discorso su un poeta di cui mi sono accorto soltanto tre anni fa ma che per voi dev'essere familiare: Clemente Rebora. Penso che sia per te una vecchia consuetudine e per questo vorrei, quando tu ne abbia il tempo, sentirtene fare parola.

Ma la supposizione di Parronchi è erronea. Sereni dapprima è evasivo, e rinvia la risposta (17 novembre):

Parleremo di Clemente Rebora e del tuo *Après-midi*. Ma è così difficile per me impegnarmi, oggi, in un discorso appena lontanamente critico. È un effetto della guerra e non è il solo. Forse saprei parlarti bene solo di questo,

ma dichiara l'impossibilità di dar seguito al desiderio dell'amico nella lettera dell'8 dicembre (dove emerge, rivelatrice, un'approssimata indicazione bibliografica): «Per il Rebora, di cui mi parlavi, poco ho da dire. È stato un mio torto non interessarmene a suo tempo. Chiederò il libro a suo nipote, Roberto, mio carissimo amico». Per parte sua Parronchi accetta il rinvio e chiarisce i motivi dell'equivoco nella lettera del 12 dicembre, concludendo il passo con un'affermazione che dice bene l'urgenza del confronto:

Di Rebora anche si parlerà un'altra volta. Io pensavo che voi di Milano, e tu in particolare, lo conoscesti bene, e lo avessi familiare. Vedo invece che ti era sconosciuto come a me. Ed è pure un poeta, d'importanza eccezionale. L'ho letto la prima volta nel '43. I *Frammenti lirici* sono del '13. È la prima voce moderna.

Sereni sembra accogliere l'invito, e scrive il 7 gennaio:

Ho ricevuto Nouveau. Grazie di questo costante ricordo. Ma naturalmente non l'ho ancora letto. Confesso che non ne avevo mai sentito parlare. Lo leggerò appena possibile. E tu continua pure a sollecitarmi con questa assiduità di interessi. Vedi che almeno ti ascolto: ho sul tavolo le poesie di Clemente Rebora che mi sono fatto portare d'urgenza da Roberto, suo nipote. Ma, anche queste, quando le leggerò? Io ricordavo solo: Campana di Lombardia – voce tua, voce mia ecc.

29-31, da cui cito (uniformando – come in altri luoghi – la grafia «Rèbora» a quella adottata per il volume presente, senza l'accento): «Cecchi non fu insomma che il precursore di una radicale estraneità e impermeabilità a Rebora che sarà, di lì a poco, di tutta una cultura. Non inganni il fatto che proprio dal cuore dell'ermetismo fiorentino vennero, a un certo punto, cenni d'interesse e d'affetto per il poeta milanese; a dettarli fu lo spiritualismo cattolico di quell'ambiente (Rebora, nel frattempo, sconcertando ancor più drasticamente i suoi non-lettori, aveva lasciato l'azione poetica per l'azione religiosa), non il loro credo letterario».

Parronchi insiste: «Non dubito che dei libri che aspetti di leggere, i *Frammenti lirici*, se non li ricordi o se non li conosci, siano per farti una grande impressione». Tuttavia alla disponibilità materiale dei testi non segue, in effetti, la lettura. Così Sereni, l'8 febbraio: «Come vedi, qui ci sono delle poesie. Non sono mie, sono di Roberto Rebora, nipote di Clemente (che non ho ancora letto...)». Infine Parronchi, il 14 febbraio:

Di Saba, ti confesso, sono assolutamente ignorante. Non ho nessun libro e ho letto solo qualche poesia apparsa su giornali dopo il 1937, che è il primo anno in cui entrai in contatto con la letteratura vivente. Non ci crederai? Saba non mi ha mai interessato, e siccome avverto la sua felicità e la sua facilità voglio leggere ora l'intero libro, e son sicuro che mi scoprirà qualche nuova dimensione che ignoro. Ma fra i miei autori non entra: non ha parole che io ricordi.

Preferisco chi mirando più in alto stenta di più e magari fallisce. Non saprebbe esprimerti meglio questo che intendo dire che, quando tu ne abbia tempo e disposizione, la lettura di quei *Frammenti lirici* che hai sul tavolo, e, subito, della prima poesia. Quante cose verrebbe da dire e da definire criticamente a proposito di questa poesia di Clemente. Come mai non sono state dette? Il solco s'è richiuso, la traccia s'è scancellata. Eppure era carica di vita, di sapori, di gusto, d'intensità. Ma *ha detto tutto lei*, nella sua abbondanza e con la sua dedizione, e agli altri è restato poco da ricamare. Fa paura affrontare quella pienezza traboccante da ogni parte incontrollata.

Esco e vedo il 3° fascicolo di «Poesia», con tutti i versi di R. posteriori ai due libri. Anche la sua ora sta venendo: è tempo che lo consideriamo più attentamente (7).

La lettera è importante tanto per la perentorietà con cui Parronchi richiama la lezione di Rebora quanto per il giudizio estetico implicito nell'impiego dei verbi *stentare* e *fallire*: giudizio che ben dichiara i limiti di quella lettura, e che sarà utile come termine di confronto con quella di Raboni, solo un quindicennio più tardi. Ancora nella seconda delle due citazioni del nome di Rebora di cui vuole fregiarsi la *Prefazione* di Anceschi, del resto, è traccia dello stesso giudizio:

Suppongo anche che una certa indole moralistica dello scrittore settentrionale – immagino una linea ideale che unisca Torino, Milano e Trieste – e la particolare forza che dalla scapigliatura vien su fino ai crepuscolari e agli

(7) La lettera continua con una richiesta di ordine pratico: «Senti, dovresti farmi un piacere, dovresti chiedere a Roberto se potesse inviarmi 'raccomandati' i *Canti anonimi*, che è un libro che io avevo, in tempi in cui ero troppo divagato per prestarci attenzione, e poi non ho più trovato. Io non ho neppure i *Frammenti lirici*, la copia che tengo non è mia. Roberto non saprebbe mica se dell'uno e dell'altro libro ci sarebbe da entrare in possesso? Mi farai un gran piacere se glielo domanderai».

impressionisti dispieghi abbastanza le ragioni storiche che son sottese alla nozione di *oggettività* di cui si parlava, indichi anche i motivi della diversa fortuna, nel Nord, della *Voce* e della *Ronda*, e perché si sia tornati, alla fine, dopo un lungo giro, a leggere Clemente Rebora (anche se il suo sentimento dell'organizzazione letteraria non sia sempre l'*optimum*) come un testo predisposto, naturale, anche nelle sue asprezze ⁽⁸⁾.

Alla presa di posizione di Parronchi Sereni non dà riscontro, e il nome di Clemente Rebora scompare dall'epistolario. Tuttavia, io non credo che la dichiarazione di una lettura di Rebora che avviene nel '57 «per la prima volta» vada presa alla lettera. Un avvicinamento, nei primi mesi del '46, ci dev'essere stato; e il silenzio con Parronchi si potrà spiegare come conseguenza di un disagio per il quale ricorremmo alla testimonianza, dichiaratamente esemplare, di Raboni:

Chi ha letto per la prima volta Rebora avendo già una lunga familiarità con i poeti del novecento «ufficiale» italiano – con l'Ungaretti del *Sentimento*, con il Montale dei *Mottetti*, con il Quasimodo di prima della guerra ecc.: ed è una cosa, immagino, che è capitata a molti, forse a tutti i lettori che hanno cominciato a interessarsi di poesia dopo il '40, diciamo fra il '40 e il '45 – sembra che difficilmente abbia potuto evitare una specie di *choc*: la sensazione di essere andato a urtare contro un oggetto inaspettatamente spigoloso, contro qualcosa di irto e duro... (Da questa stessa constatazione parte il saggio su Rebora di Bàrberi Squarotti, ora nel volume *Astrazione e realtà*). E certo, viste su quello sfondo, sentite con un orecchio abituato a quelle voci, le poesie di Rebora non possono non apparire come fatte di un materiale più povero e più pesante; come non ben sortite, non ben lievitate... ⁽⁹⁾.

Quel che a Sereni e a Raboni (ma anche, in certa misura, a Parronchi) sfuggiva alla metà degli anni Quaranta appare invece in tutta chiarezza allo stesso Raboni (e, si può presumere, a Sereni) all'inizio dei Sessanta. Il passo continua così:

Il fatto è che sono davvero di un altro materiale: o meglio, sono davvero *fatte*, queste, con del materiale; il loro contenuto è davvero, quasi fisicamente *contenuto* in esse. Lungi dal realizzare l'irreversibile modificazione qualitativa e il «superamento» di un'immagine esistenziale, la liberazione – attraverso la concentrazione lirica del reale – dalla parte opaca e faticosa dell'esperienza, sembra che la poesia di Rebora si nutra e viva proprio di queste scorie; ne derivi, addirittura, la propria consistenza, il proprio peso specifico.

⁽⁸⁾ *Linea lombarda...*, cit., pp. 22-23.

⁽⁹⁾ G. RABONI, *Gli spigoli della realtà*, cit., p. 75.

2. Ma restiamo a Sereni. In un passo dei *Poeti del Novecento*, considerando il percorso del poeta quando è ormai in prossimità della conclusione, Mengaldo sancisce implicitamente la sua estraneità linguistico-stilistica a Rebora:

La fortunata ascrizione di Sereni a capostipite di una moderna «linea lombarda» (Anceschi) vale piuttosto nel senso che altri esponenti o proseguitori di essa risentono fortemente della sua lezione; poiché, scontata una pariniana volontà di dialogo e presenza morale, egli è sostanzialmente estraneo alla tradizione di corposo espressionismo che caratterizza la poesia lombarda, anche per una sua immutabile poetica (in cui lo scrittore rispecchia l'uomo) del riserbo e dell'attenuazione, scevra da ogni attivismo ⁽¹⁰⁾.

Su un altro piano, Rebora risulta pressoché assente anche nelle note delle due antologie commentate di Sereni ⁽¹¹⁾. Sia Luca Lenzini che Clelia Martignoni sono assai attenti nella rilevazione dei rapporti intertestuali. Tuttavia, il primo cita Rebora solo per le «campane sfatte» di *Intervista a un suicida*, richiamando quella *Campana di Lombardia* che pare essere effettivamente una persistenza memoriale radicata; la seconda, a proposito di «ombria» ne *Il grande amico*, ricorda che la parola, «d'intonazione idillico-elegiaca, in uno scrittore lombardo (si pensi a Rebora), è anche un lombardismo» ⁽¹²⁾. A me pare che la presenza documentabile di Rebora in Sereni possa essere incrementata. A puro titolo indicativo presento poche schede raccolte per l'occasione. Si tratta, e forse non è casuale, ancora di poesie degli *Strumenti umani* ⁽¹³⁾. Due riscontri riguardano testi la cui elaborazione comincia nei tardi anni

⁽¹⁰⁾ P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 746. Altra cosa, si capisce, la parentela intellettuale: cfr. l'apertura della *Prefazione* del curatore a V. SERENI, *Poesie*, a cura di D. ISELLA, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995, pp. IX-XV, dove si dice di «una educazione ermetica corretta da certo suo naturale illuminismo lombardo, tra Parini e Rebora».

⁽¹¹⁾ V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di G. LONARDI, commento di L. LENZINI, Milano, Rizzoli, 1990; V. SERENI, *Poesie*, a cura di D. ISELLA, con la collaborazione di C. MARTIGNONI, Torino, Einaudi, 2002. Le due citazioni che seguono provengono rispettivamente dalle pp. 237 e 128.

⁽¹²⁾ *Ombria*, peraltro, non è parola attestata in Rebora ma in Govoni: cfr. G. SAVOCA, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento. Le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turoldo*, Bologna, Zanichelli, 1995.

⁽¹³⁾ Le citazioni da C. REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1994, e da V. SERENI, *Poesie* («I Meridiani»), cit.

Quaranta, e si possono valutare come residui della lettura sollecitata da Parronchi. Si confronti *Un ritorno* – «Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema / ma pari più non gli era il mio respiro / e non era più un lago ma un attonito / specchio di me una lacuna del cuore» – con l'incipit del frammento XXXIII: «Come al respiro pieno del lago / L'anima è uguale! / E nido si fa tutto / Nel tepor sano del placido flutto, / Quasi bimbo che a mamma dorma in seno». E si accosti la celebre protesta di *Nel sonno* v. 9 – «Non lo amo il mio tempo, non lo amo» – ai vv. 20-23 del frammento XXXV: «L'anima grida: / – Stanca si affretta l'età sverginata, / E tutto sa di coito! – / E soffre mentre ama il suo tempo». Per le poesie degli *Strumenti* di datazione più bassa, mi pare che «la cosa atroce» al v. 24 di *Intervista a un suicida* –

La porta
carraia, e là di colpo nasce la cosa atroce,
la carretta degli arsi da lanciafiamme...
rinvenni, pare, anni dopo nel grigiore di qui
tra cassette di gerani, polvere o fango
dove tutto sbiadiva [...] –

si possa vedere come un'espansione aggettivale del sostantivo nell'impiego che Rebora ne fa in *Voce di vedetta morta* (*Poesie sparse e prose liriche*), v. 10 («Però se ritorni / Tu uomo, di guerra / A chi ignora non dire; / Non dire la cosa, ove l'uomo / E la vita s'intendono ancora»). Ma un ipotetico futuro commento potrebbe anche considerare tangenze tematiche come – ancora nei testi di datazione prossima alla pubblicazione del libro – quella dell'incipit del frammento XXIV – «Sui fianchi óndano avvinti / Gli amatori in bisbiglio / Nel languor sciolto dell'estiva sera; / Dietro mi volgo: lento indi procedo, / E voluttà m'addolora» – con *Un incubo*:

Certo si piacciono, certo
l'uno dell'altra ha gioia, a giudicare
dal cigolio del letto che si fa
ritmo d'un brutto sogno oppure
sussulto in dormiveglia, quasi vero.
Ma non è che si burlino di te,
hanno ben altro in corpo. Questo è certo.
Dunque dov'è l'offesa? Ma non è
offesa, è strazio. E poi, sappilo, nulla
più turba dell'altrui piacersi
ilare e atroce
infinitamente dolce se non trova
limite in altri – e tanto meno in te
che ne muori;

oppure quella del frammento LI (*Sibila scivola livido il treno*) con *Anco-
ra sulla strada di Zenna*. La situazione di partenza è identica: il paesag-
gio osservato da un mezzo in corsa (il treno in Rebora, l'automobile in
Sereni) desta una riflessione esistenziale sull'idea di mutamento. Né
manca una traccia linguistica che rinvii puntualmente a un luogo rebo-
riano: si raffrontino i vv. 24-27 di Sereni – «quelle agitate braccia che
presto ricadranno, / quelle inutilmente fresche mani / che si tendono a
me e il privilegio / del moto mi rinfacciano...» – con i vv. 5-7 di *Gira la
trottola viva*, nei *Canti anonimi*, dove la trottola «Fin che giace guarda
il suolo; / Ogni cosa è ferma, / E invidia il moto, insidia l'ignoto».

Potrebbe essere letto come lascito di Rebora a Sereni anche un fat-
to di natura retorico-strutturale. Stefano Ghidinelli ha classificato e stu-
diato l'uso della congiunzione *ma* negli *Strumenti umani* distinguendo
il livello «stilistico, quello semantico-letterale interno alla frase, quello
ritmico-intonazionale, quello strutturale che investe l'intero sistema-
poesia»⁽¹⁴⁾. Ci interessa soprattutto l'impiego del *ma* con funzione strut-
turale, quando la congiunzione costituisce «un punto di svolta, di rottura
all'interno della struttura della poesia. Le liriche degli *Strumenti umani*
sono spesso costruite in modo da risultare bipartite, o divise comunque
in più parti, tra le quali esiste una frattura, un ribaltamento»⁽¹⁵⁾. Rin-
viando al saggio di Ghidinelli per l'esemplificazione, invito a ricordare
come una struttura simile abbiano molti *Frammenti lirici*. Così Giusep-
pe Nava nel suo intervento al convegno roveretano del 1991:

la poesia di Rebora contiene indubbiamente al suo interno una ricca tra-
ma di allitterazioni, assonanze, paronomasie, e persino figure etimologi-
che, ma questi procedimenti non sono finalizzati alla costruzione di at-
mosfere musicali: risentono, se mai, della tensione etico-esistenziale e degli
ingorghi, delle difficoltà che essa incontra nel suo fluire. Di questo flusso
i *Frammenti*, malgrado il loro titolo, vogliono essere una rappresentazio-
ne dinamica, a volte anche dialettica: molti di essi sono impostati su di un
modello, in cui due parti sono contrapposte attraverso l'avversativa forte
ma, il che implica una realtà problematica, che si presenta irta di contrad-
dizioni⁽¹⁶⁾.

⁽¹⁴⁾ S. GHIDINELLI, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, «Studi novecenteschi», xxvi, 57,
giugno 1999, pp. 157-184 (la citazione da p. 158).

⁽¹⁵⁾ *Ivi*, p. 173.

⁽¹⁶⁾ G. NAVA, *La lingua di Rebora*, in *Rebora e il Novecento*, in *Clemente Rebora
nella cultura italiana ed europea*, atti del convegno di Rovereto, 3-5 ottobre 1991, a
cura di G. BESCHIN, G. DE SANTI & E. GRANDESSO, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp.
47-58 (a p. 49).

Se consideriamo inoltre come spesso in Sereni – lo ha notato Lorenzo Tomasin – la poesia si concluda con «una considerazione finale che conclude il ragionamento, spesso con la dichiarazione di un'impossibilità o di uno scacco»⁽¹⁷⁾, ecco che ci troviamo di fronte a un *pattern* costruttivo che è anche, prima, reboriano. Scelgo per la brevità il frammento XXIX, dove il *ma* segna entrambi i passaggi cruciali del testo:

Dai voli torvi di sogni la notte
 Scendendo nell'alba
 Rovescia la scialba
 Zavorra cieca:
 E chi si desta, n'ha tórbidi gli occhi,
 E chi si leva, le carni n'ha rotte,
 E gesti e pensieri
 Nel cozzo de' scabri doveri
 Si sbriciolan sciocchi.
 Ma sopra, Dio feroce nello spazio
 Guizza di luce e si sdraia
 Sul nostro patire, e lascivo non sazio
 Fra donne d'eternità gaia
 Rinnova le estasi libere
 Del suo piacere; e inconscio ricrea
 Del mondo le specie e l'idea.
 La faccenda così prosegue a vivere;
 Ma nel giorno, perverso è ciascuno:
 Ma la sera, dal senso brutale,
 Dal tedio astioso di male
 Non scampa nessuno.

Ed è forse possibile, sul *ma* di Rebora e Sereni, andar oltre, e segnalare riscontri puntuali tra luoghi delle due opere. Penso alla sequenza *ma tu* seguita da vocativo:

Ma tu, ragione, avanzi
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, XIV, v. 17);

Ma tu, ragion maledetta, comprendi
 Ogni cosa; [...]
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, XLII, vv. 15-16);

Ma tu, notte, ben vivi anche se langue
 Questo o quello. [...]
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, LIV, vv. 29-30, in apertura della penultima quartina);

⁽¹⁷⁾ L. TOMASIN, *Una costante sereniana*, «Lingua e stile», XL, 2, dicembre 2005, pp. 237-262, a p. 247.

Ma tu specchio ora uniforme e immemore
 [...]
 tu davvero dimenticami, non lusingarmi più
 (V. Sereni, *Stella variabile, Un posto di vacanza*, VII, 28-33);

ma penso anche a certi *ma* pleonastici, con funzione intonazionale, che assumono «una valenza enfatica, di pronuncia espressiva» ⁽¹⁸⁾:

Ma rotolarono sillabe,
 Ma ragionarono il mondo
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, XVII, vv. 50-51);

Ma la vita non gode,
 Ma la morte non ode
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, XLVII, vv. 71-72);

Ma strappa e rinnova il suo panno,
 Ma sferza e spoltrisce l'affanno
 La vita che bramisce
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, LII, vv. 7-8);

Ma venga, a ora tarda, venga un'ora
 di vero fuoco un'ora tra me e voi,
 ma scoppi infine la sacrosanta rissa
 (V. Sereni, *Gli strumenti umani, Scoperta dell'odio*, vv. 8-10);

ma altrove, ma molto molto lontano da qui
 (V. Sereni, *Gli strumenti umani, La poesia è una passione?*, v. 80);

ma in comunione ma tutti ma in una volta sola
 (V. Sereni, *Gli strumenti umani, Pantomima terrestre*, v. 30);

e, ancora, al *ma* che introduce la chiusa epigrammatica:

Leggiadro vien nell'onda della sera
 Un solitario palpito di stella:
 A poco a poco una nube leggera
 Le chiude sorridendo la pupilla;
 E mentre passa con veli e con piume,
 Nel grande azzurro tremule faville
 Nascono a sciami, nascono a ghirlande,
 Son nate in cento, sono nate in mille:

Ma più io non ti vedo, stella mia
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, XXX) ⁽¹⁹⁾;

⁽¹⁸⁾ S. GHIDINELLI, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, cit., p. 168.

⁽¹⁹⁾ Di qui non è troppo difficile passare sia alla chiusa di *Ancora sulla strada di Creva* (negli *Strumenti umani*): «E da quel giorno / e quell'ora / d'amore più non ti

Dall'incessante via
 Una canzone appassionata esulta,
 E un rider sento d'uomini e di donne
 Che nel lavoro preparan le voglie:
 Dalle pagine ingombre, ottenebrato
 Il mio volto s'alza a chiedere
 La verità della vita
 Che l'attimo contrasta
 E il dolor solo accoglie.
 Ma il dolore non basta
 E l'amore non viene
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, LV, vv. 20-30);

Voci di dopo la corsa, voci amare:
 si portano su un'onda di rimorso
 a brani una futile passione.
 Folta di nuvole chiare
 viene una bella sera e mi bacia
 avvinta a me con fresco di colline.

Ma nulla senza amore è l'aria pura
 l'amore è nulla senza la gioventù
 (V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Mille miglia, vv. 10-17).

A confortare nell'ipotesi dell'ascendenza viene un dato cronologico: Ghidinelli registra il forte incremento del *ma* negli *Strumenti umani* rispetto alle raccolte precedenti ⁽²⁰⁾; quando, cioè, sulla scrittura di Sereni possono agire gli attraversamenti di Rebora ipotizzati o attestati dopo il '46 e nel '57.

3. Torniamo ora a Raboni e al suo «perché Rebora». Non è casuale la sede di pubblicazione de *Gli spigoli della realtà*: si tratta infatti del primo numero di «Questo e altro», la rivista fondata da Sereni, Niccolò

parlai amore mio», sia al v. 11 de *La malattia dell'olmo* (in *Stella variabile*): «Guidami tu, stella variabile, fin che puoi...».

⁽²⁰⁾ Cfr. *ivi*, p. 159: «nelle cinquantadue poesie degli *Strumenti umani* (sono in totale più di 1300 versi) ci si imbatte in tale particella per ben ottantacinque volte, con una frequenza media di una volta ogni 16-17 versi. Questo dato è significativo anche perché s'interseca con una distribuzione molto regolare delle occorrenze nelle varie sezioni del libro»; l'autore prosegue in nota: «Giusto per avere un metro di confronto, non sarà inutile un veloce test sulle raccolte precedenti dello stesso Sereni: nelle trentasette poesie di *Frontiera* il 'ma' compare soltanto diciannove volte, e attorno alla stessa cifra (diciassette volte) siamo anche per le occorrenze all'interno del *Diario d'Algeria*».

Gallo, Dante Isella, Geno Pampaloni con un programma che il più giovane collaboratore riformula in un articolo sul n. 3 della rivista:

Questo e altro, diciamo oggi, e forse è anche questo che vogliamo dire: non l'altro *dalla* poesia, ma l'altro *nella* poesia; e una poesia che esista e prenda senso, concretezza, spessore proprio in questo scambio circolare di parti e di verità, in questo aver dentro di sé, per essere se stessa, l'altro e il diverso senza mai annullarli, senza mai pretendere di «assumerli» o risolverli; una poesia che diventando tale diventi anche, di continuo, il significato poetico *proprio* della non poesia... (21).

È chiaro dunque come questa lettura critica di Rebora si inserisca in un preciso percorso di ricerca poetica in cui si sente coinvolto lo scrittore in versi che si accinge a presentare la sua prima raccolta organica, *Le case della Vetra*:

La poesia di Rebora rimane nella storia perché linguisticamente non la cancella, perché non si pone (non vuole porsi) come un luogo autonomo e originario rispetto allo spazio e al tempo della storia. Questo stesso rilievo può costituire anche una prima risposta alla domanda *perché Rebora oggi più di ieri*. Non per un semplice gioco della moda: ma perché questa non originarietà dello spazio della poesia rispetto a quello della storia, questa pesantezza e impurità della lingua poetica, questa non verginità della parola sono, secondo una nozione fondamentale implicita in tutte le determinazioni novecentesche della critica, tanti sinonimi di indifferenza nel senso della poesia: di non poesia... mentre oggi, l'allargamento dell'area linguistica e del catalogo oggettivo aperti alla poesia e il disconoscimento della «purezza» come elemento costitutivo del fatto poetico conseguenti alla reazione antiiermetica, permettono e impongono appunto di questi recuperi, il riscatto di queste zone rimaste nell'ombra perché sacrificate dagli interessi teorici di una critica che invece di voler *capire* la poesia (tutta la poesia) voleva soprattutto specchiarsi nella parte di essa che a quegli interessi rispondeva meglio, che somigliava di più alla loro proiezione (22).

È una ricerca nella quale Raboni legge la poesia di Rebora nella stessa prospettiva con cui è venuto leggendo le poesie che Sereni ha pubblicato in rivista in quegli anni, e che di lì a poco confluiranno negli *Strumenti umani*. Si avvicini il passo conclusivo de *Gli spigoli della realtà* al punto di snodo critico centrale nel saggio su Sereni pubblicato l'anno precedente:

(21) G. RABONI, *La cruna dell'ago*, «Questo e altro», 3, 1963, pp. 66-67 (a p. 66). Cfr. l'intervento non firmato (ma di Sereni) *Perché «Questo e altro»* sul primo numero della rivista, cit., pp. 55-57.

(22) G. RABONI, *Gli spigoli della realtà*, cit., p. 76.

Confrontato a quello di cui disponeva la critica di venti o trent'anni fa si può ben dire che il nostro punto di vista su Rebora, il punto di vista dal quale guardiamo oggi la sua poesia è davvero ideale, un osservatorio ideale, privilegiato: dal quale non facciamo più fatica ad accorgerci che la durezza esistenziale di Rebora, la pesantezza, la fisicità dei suoi oggetti 'metafisici' non sono punti di eccessivo attrito di una poesia che non riesce a liberarsi dalla realtà, a essere veramente tale, ma i mezzi necessari e naturali di una poesia che non vuole trionfare sulla realtà e vuole invece salvarne dentro di sé le dimensioni concrete, gli spigoli vivi, le parti opache, le profonde spaccature per attuare continuamente e sempre da capo, si direbbe, di fronte a questa presenza il compito urgente e infinito della sua motivazione ⁽²³⁾;

L'inclusione nello spazio della poesia di oggetti pratici e morali che appartengono storicamente a un processo di dispersione e di alienazione, e la contemporanea ricerca di una condizione del linguaggio e del discorso che consenta di salvare sia l'integrità (e quindi anche la negatività specifica) di tali oggetti, sia la positività dell'oggetto poetico totale che li racchiude, sono anzi visibili con particolare chiarezza nelle ultime poesie di Sereni [...]. Si tratta di un rapporto necessario: nel senso che la possibilità di questa poesia di essere poesia pur restituendo oggetti negativi non trasfigurati, e quindi sentiti e resi come tali, si identifica con la sua stessa e unica possibilità attuale di essere poesia come strumento di libertà contro le situazioni reali verso i cui oggetti essa si dimostra così inclusiva ⁽²⁴⁾.

Rebora e Sereni, allora, si trovano ad essere accostati nella *quête* di «qualcosa di possibile: cioè una poesia *impura* e, al limite, *impoetica*, infinitamente inclusiva, capace di compromettersi con la realtà e di registrare le tensioni del campo ideologico senza mimare la realtà e senza sottomettersi all'ideologia»: parole che Raboni premetteva – spiegando il senso dell'operazione – alla sua *Poesia degli anni sessanta* ⁽²⁵⁾: con travasi e insistenze lessicali che non occorre sottolineare.

Con *Gli spigoli della realtà* inizia la 'lunga fedeltà' – fedeltà di tutta una vita – di Raboni a Rebora ⁽²⁶⁾. Il saggio è dapprima ripresentato (*et pour cause*, come si è visto) nella raccolta del '76, e conserva agli occhi di Raboni la sua attualità ancora tre anni dopo, quando con titolo *Re-*

⁽²³⁾ Ivi, pp. 76-77.

⁽²⁴⁾ G. RABONI, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «aut aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 73-93 (alle pp. 87-93, con titolo *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*); poi, con titolo *Sereni inedito*, in Id., *Poesia degli anni sessanta*, cit., pp. 25-28. Cito da G. RABONI, *L'opera poetica*, cit., p. 225.

⁽²⁵⁾ G. RABONI, *Poesia degli anni sessanta*, cit., p. 11; ne *L'opera poetica* a p. 209.

⁽²⁶⁾ Precedentemente, accenni a Rebora si trovano in due saggi pubblicati su «aut aut»: *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, 55, gennaio 1960, pp. 24-42, p. 29, ed *Esempi non finiti della storia di una generazione*, cit., p. 73.

bora e la storia si affianca nella *Letteratura italiana* Marzorati al saggio dell'altro protagonista della rilettura di Rebora negli anni Sessanta, Fernando Bandini ⁽²⁷⁾. La tappa successiva si ha con l'antologia *Poesia italiana contemporanea*, del 1981 ⁽²⁸⁾. Qui Rebora è tra i dodici poeti (con Saba, Campana, Cardarelli, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Penna, Sereni, Luzi, Zanzotto, Pasolini) che al curatore sembrano «indispensabili – o, se così si può dire, *più* indispensabili – per capire il movimento, lo sviluppo effettivo delle forme e dei temi della nostra poesia attraverso il succedersi delle prime quattro generazioni di questo secolo, da quella dei poeti nati negli anni ottanta dell'Ottocento a quella dei poeti nati all'inizio degli anni venti del Novecento» ⁽²⁹⁾. L'attenzione è sempre all'attualità del fare poesia:

Non si trattava tanto di essere equilibrati, di prelevare in modo equanime e proporzionale dalle varie fasi, dai vari libri di ciascun autore, quanto di rendere con la maggiore evidenza possibile i lineamenti e il senso di una vicenda quale ci appare e continua a coinvolgerci oggi, in prospettiva e da lontano. Così, per fare un solo esempio, il Luzi «ermetico» degli anni trenta è stato totalmente sacrificato a favore del Luzi dialogico del dopoguerra, dal momento che questa non vuole essere una ricapitolazione di ciò che è accaduto, ma una lettura di ciò che permane e agisce nel presente ⁽³⁰⁾.

Conta, questa impostazione militante, anche nella scelta dei testi da Rebora: tutta dalla «fase laica (e di gran lunga più importante)», pur nel riconoscimento che la fase «religiosa» è «attraversata ancora, a tratti, da bagliori di autentica grandezza» ⁽³¹⁾. Ma è posizione, diciamo subito, destinata a evolvere. Nella recensione all'edizione accresciuta delle *Poesie* pubblicata da Scheiwiller nel 1982 ⁽³²⁾, ribadito il giudizio

⁽²⁷⁾ *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, t. IV: *Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, a cura di G. GRANA, Milano, Marzorati, 1979, vol. II, pp. 1547-1552. Il saggio di F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, si legge in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, presentazione di G. Folena, Padova, Liviana, 1966, pp. 1-35 (ma i risultati della ricerca erano stati presentati nella seduta del Circolo Filologico Padovano del 15 dicembre 1964).

⁽²⁸⁾ G. RABONI, *Poesia italiana contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1981. Il capitolo dedicato a Clemente Rebora si legge alle pp. 26-42.

⁽²⁹⁾ *Ivi*, p. VI.

⁽³⁰⁾ *Ibidem*.

⁽³¹⁾ *Ivi*, p. 27. I testi scelti sono i *Frammenti lirici* III (con titolo *Turbine*), XI (*O carro vuoto sul binario morto*), XVIII (*L'ora intima*), XXII (*L'infinito riposa*), XXIV (*Sera estiva*), XLIX (*O poesia*), XXXI (*Canto di donna*), *Viatico* e *Voce di vedetta morta* (ora nelle *Poesie sparse e prose liriche*), *Dall'immagine tesa* (dai *Canti anonimi*).

⁽³²⁾ C. REBORA, *Le poesie 1913-1957*, a cura di V. SCHEIWILLER, con una nota di G.

che vede in Rebora un «poeta formidabile, la cui immaginazione linguistica scardinante e potentemente 'inattuale' è sottesa e moltiplicata da una non meno violenta tensione morale», Raboni chiude così:

Ora, a me pare che, riconosciuta finalmente la grandezza di Rebora, resti appunto da rendere giustizia – e, prima ancora, la necessaria, non prevenuta attenzione – ai versi religiosi di Don Clemente; e mi piace sperare che l'occasione di questa ristampa (arricchita di una nota di Gianni Mussini e di alcuni piccoli, commoventi inediti) susciti una nuova leva di lettori e studiosi capaci anche di questa ulteriore acquisizione.

Si affaccia in questo articolo anche la questione del posto di Rebora nel Novecento poetico italiano. Per il momento, Raboni prende atto dell'«opinione abbastanza pacifica che la sua produzione degli anni Dieci e Venti costituisca uno dei vertici dell'espressionismo europeo, e che la sua presenza nella storia della poesia italiana di questo secolo sia quella d'un autentico protagonista, se non addirittura (e ricordo volentieri, a questo proposito, un'affermazione generosamente perentoria di Roberto Roversi sul quotidiano 'Il Manifesto') del più grande di tutti». La rivendicazione polemica del valore di Rebora in rapporto alla sopravvalutazione di Montale appare nel contributo al numero monografico di «Psychopathologia», del 1985, intitolato *La modernità di Rebora* ⁽³³⁾: «Sono personalmente convinto che domani (non importa quanto lontano: dieci anni, venti, cento?) il *gap* fra le poche decine di pagine dedicate all'opera di Rebora e l'intera biblioteca, ormai, dedicata all'opera di Montale apparirà, più che ingiustificabile, ridicolo – un monumento al conformismo, all'inerzia culturale di un'epoca». Ma è solo un passaggio all'interno di un discorso assai articolato, che prende l'avvio dalla distinzione tra «modernità» e «contemporaneità» formulata da Stephen Spender e applicata a Rebora da Mario Luzi e prosegue riallacciandosi alla lettura data ne *Gli spigoli della realtà*, ma ora sottolineando

Mussini, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1982. Raboni ne tratta insieme a nuove edizioni di Roccatagliata Ceccardi e Onofri in *Dai maestri in ombra nasce la nuova poesia italiana*, «La Stampa-Tuttolibri», 14 maggio 1983.

⁽³³⁾ *Clemente Rebora*, a cura di A. ERMENTINI & G. OLDANI, Brescia, Edizioni del Moretto, 1985. Il saggio di Raboni, qui alle pp. 30-35, sarà ripreso, con titolo *L'itinerario poetico di Clemente Rebora*, in *Poesia, verità e mistica (Rosmini, Manzoni, Rebora)*. Atti del XIX Corso della 'Cattedra Rosmini', a cura di P. PELLEGRINO, Stresa-Milazzo, Sodalitas-Spes, 1986, pp. 145-152; quindi in G. RABONI, *La poesia che si fa*, cit., pp. 22-29, da cui cito. Il volume bresciano ospita anche un intervento di P. VALDUGA, *Né ossi né seppie* (pp. 36-44) che documenta polemicamente le coincidenze lessicali tra i *Frammenti lirici* e gli *Ossi di seppia*. Sul tema tornerà la rivista «Poesia» (allora diretta dalla stessa Valduga) con due interventi nella rubrica 'Plagi': vedi I, 1, gennaio 1988, pp. 6-8, e I, 3, marzo 1988, pp. 18-21.

come non vi sia in Rebora, mai, nessuna contrapposizione di nessun tipo fra poeta e mondo, io e mondo; come a tale contrapposizione, così tipica della stagione romantica di cui ancora stiamo vivendo interminabili aggiornamenti e metamorfosi, si contrapponga in lui, sin dall'inizio, una disperata e «positiva» tensione agonistica, uno slancio continuo e drammaticamente vitale verso la reintegrazione del soggetto nella realtà e, dunque, verso una paradossale cooperazione fra soggetto e realtà; una colluttazione, ecco, un corpo a corpo senza patteggiamenti né tregua, con tutto il male e tutto il bene del vivere.

Aggiungerei, per ulteriore chiarezza, che se è una salvezza quella che Rebora cerca dentro e attraverso questa lotta o alla fine di essa, non è certo una piccola salvezza personale – la salvezza di un'autoemarginazione amaramente rassegnata o ironicamente compiaciuta – ma una salvezza di tutti, una redenzione del mondo... ⁽³⁴⁾.

Registrato l'*impasse* anche della critica migliore di fronte al secondo Rebora («il Rebora – precisa – dei *Canti dell'infermità*, di *Curriculum vitae*»), Raboni viene a una lettura che è anche una palinodia rispetto alla propria posizione critica precedente:

È così difficile connettere, saldare la prima alla seconda fase della poesia di Rebora, il Rebora «vociano» al Rebora «religioso»? Ebbene, proviamo a inventare una nuova periodizzazione, una nuova cronologia; a pensare che la storia della poesia di Rebora non si articoli in due fasi separate fra loro da un silenzio di oltre trent'anni, bensì – per astruso che possa sembrare – in tre fasi: la prima già descritta come prima, la seconda costituita appunto da quel silenzio, la terza già descritta come seconda... Un trucco, una finzione – e se fosse, invece, un'immagine, cioè una realtà virtuale? La poesia di Rebora, lo sappiamo, non è – non è mai stata – trionfo sulla realtà, superamento o distruzione o sublimazione della materialità del pensiero e dell'azione, ma pensiero essa stessa, azione essa stessa; materialmente azione, materialmente pensiero... Ora, non può anche il silenzio essere azione e pensiero? Non è anche il silenzio un gesto che continuato, consolidato nel tempo, corroborato da altri gesti materiali, si fa sensibilmente, materialmente azione e pensiero? [...] Se il lungo silenzio di Rebora non divide ma, al contrario, congiunge il poeta di prima al poeta di poi, i *Canti anonimi* ai *Canti dell'infermità*, non potremo – non

⁽³⁴⁾ *Ivi*, p. 24. Le tre stampe citate nella nota precedente hanno concordemente, nell'ultimo capoverso, «una salvezza di tutto». Mi è sembrato opportuno correggere in «una salvezza di tutti» (che dà senso migliore) sulla base della ripresa di questo passaggio in G. RABONI, *Devozioni perverse*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 21-23, poi in *Id.*, *L'opera poetica*, cit., pp. 860-861, da cui cito: «Annoto per ora, in proposito, una sola ipotesi: che, a differenza degli altri protagonisti della poesia italiana di questo secolo, Rebora non abbia cercato nella poesia una salvezza personale – la salvezza di un'autoemarginazione amaramente rassegnata o ironicamente compiaciuta – ma una salvezza di tutti, una vera e propria redenzione del mondo».

potranno – più, davvero, parlare di una poesia che ricomincia incerta e indebolita dal silenzio che l'ha colpita, ma dovremo parlare di una poesia che continua, incorpora e pronuncia il silenzio che essa stessa è stata, una poesia che nel silenzio ha maturato una diversa densità sonora, una forma nuova, stupendamente, spaventosamente rarefatta, della propria forza ⁽³⁵⁾.

È dunque una nuova, imprevedibile applicazione della categoria dell'«inclusività» a permettere una proposta di approccio non discriminante a Rebora: che è l'acquisizione critica fondamentale del saggio. Meno rilevante, legata alla contingenza delle occasioni del dibattito giornalistico, mi pare la collocazione di Rebora sui gradini più alti della scala dei valori poetici, tesa alla riduzione di Montale. In due articoli del 1986 sull'«Espresso» Raboni individua le proprie 'tre corone' del Novecento poetico in Rebora, Tessa e Saba (dove, si noti, il nome di Tessa innova il canone della *Poesia italiana contemporanea*) ⁽³⁶⁾. Si vie-

⁽³⁵⁾ G. RABONI, *La poesia che si fa*, cit., pp. 26-27.

⁽³⁶⁾ G. RABONI, *Qualcuno deve abbassarle le penne*, «Europeo», 22 febbraio 1986: «Se dovessi parlare di poesia, partirei dal caso più macroscopico: la spropositata esaltazione e monumentalizzazione della figura di Eugenio Montale. Considerato, con unanimità impressionante e un po' sinistra, il maggior poeta del secolo, Montale è invece, secondo me, meno grande di almeno tre poeti infinitamente meno acclamati di lui: Clemente Rebora, Delio Tessa e Umberto Saba; e non mi sembra affatto sicuro che sia più grande di Giuseppe Ungaretti, di Vittorio Sereni o di Mario Luzi»; Id., *Il poeta innamorato fa il verso dimezzato*, «Europeo», 1 novembre 1986: «Mi è già capitato di osservare che il contrasto fra la vastità degli omaggi e studi di ogni genere dedicati a Montale e l'esiguità di quelli dedicati a poeti assolutamente non meno grandi, anzi, secondo il mio personale convincimento, più grandi di lui, come Clemente Rebora o Umberto Saba o Delio Tessa, ci apparirà fra qualche decennio come una sorta di colonna infame, di monumento vergognoso e ridicolo al conformismo culturale del nostro tempo». Si veda anche il contributo di Raboni al dibattito sui dieci autori del Novecento da salvare ospitato dal «Corriere della Sera» nel luglio '98, *E allora io tolgo Montale e aggiungo Volponi*, 4 luglio: «Dieci nomi sono terribilmente pochi per un secolo così vicino e così complicato. Ovunque si posi lo sguardo, compaiono facce di maestri: quelli da cui abbiamo imparato, o creduto di imparare, quando sembrava che la letteratura e il presente fossero più importanti della vita e del sempre. Non resta, per fare spazio, che ricorrere a qualche trucco, per esempio spostando nell'800 chi, come D'Annunzio, più che stare nel nostro secolo lo preannuncia, lo prefigura, lo ostacola; e poi se non c'è Pascoli, che pur essendo nato otto anni prima è ancora più moderno e più grande, è giusto che non ci sia neanche lui... Ma con questo ho guadagnato, rispetto alla decina di Segre, un solo posto: perché le considerazioni che possono valere per D'Annunzio non valgono certo per i suoi coetanei Svevo e Pirandello; la cronologia non è tutto. E allora, coraggio: Svevo, Pirandello, Tozzi; per quanto riguarda la prosa i primi tre nomi da fare, secondo me, sono questi. E poiché ho deciso (bisogna pur darsi delle regole) di dividere la decina esattamente in due cinque, una per la prosa e una per la poesia, completo la prima con un nome ovvio, Carlo Emilio Gadda, e con quello che considero il maggiore, per la genialità di scrittura e forza testimoniale, del secondo '900: Paolo Volponi. E adesso, brevissimamente,

ne così all'articolo del 1988, in occasione della pubblicazione delle *Poesie* nell'edizione Scheiwiller-Garzanti ⁽³⁷⁾, che sarà accolto in *Devozioni perverse* ⁽³⁸⁾. Ad essere ripresa è la linea di pensiero de *La modernità di Rebora*, ma con il riconoscimento esplicito, infine, che «Rebora è davvero il più grande di tutti». I due interventi successivi – l'articolo che annuncia il convegno roveretano del 1991 e il contributo allo stesso convegno – tornano ancora sulla difficile ricezione di Rebora, sulle cause di un riscontro critico che Raboni continua a sentire inadeguato, sulla necessità di approfondimento del Rebora successivo alla conversione:

L'attualità di Rebora – conclude il primo articolo – continua ad essere, in gran parte, un'attualità futura; e chissà che non avvenga anche per lui nel prossimo secolo quanto avvenne per un altro grande al quale è per tanti versi possibile accostarlo, l'inglese Gerard Manley Hopkins, che morì nel 1889 e che le storie letterarie annoverano tuttavia, con ragione, fra le figure indispensabili della poesia del Novecento ⁽³⁹⁾.

Mi risulta che né Contini né Pasolini, tra i pochi che avevano messo l'accento sull'importanza del primo Rebora, abbiano preso nella giusta considerazione il secondo Rebora: proprio per via di quel salto vistoso che in realtà, secondo me, non esiste ma – se così si può dire – sembra vistosamente esistere. In proposito ci sono anche problemi filologici, di edizione, ecc. Le poesie religiose di Rebora, fra le quali credo ci siano in assoluto alcune delle sue poesie più belle, vengono presentate in un certo modo, in mezzo a materiali occasionali e meno importanti, in un'immagine un po' confusa. Anche qui ci sono da chiarire molte cose, e c'è comunque

la poesia. Montale non si può togliere? Certo che non si può togliere: siamo tutti suoi allievi, suoi figli, suoi nipoti; e io lo tolgo lo stesso. E dico che i poeti italiani di questo secolo sui quali con più serena e convinta fiducia scommetto per il futuro sono (in ordine di nascita) Umberto Saba, Clemente Rebora, Delio Tessa, Giuseppe Ungaretti e Mario Luzi; avendo intanto, si capisce, almeno altrettanti nomi altrettanto profondamente scolpiti nella mente e nel cuore».

⁽³⁷⁾ C. REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1988.

⁽³⁸⁾ Non sono riuscito, finora, a individuare la sede della prima pubblicazione, non registrata in R. CICALA & V. ROSSI, *Bibliografia reboriana*, presentazione di M. Guglielminetti, Firenze, Olschki, 2002. Raboni commenta l'avvenimento chiudendo le pagine del suo *Diario* sull'«Europeo» il 29 aprile 1988: «Non fa notizia [...] l'uscita (presso Garzanti) di un volume che per la prima volta, a più di trent'anni dalla morte dell'autore, raccoglie compiutamente e rende accessibili a tutti i lettori di buona volontà le poesie di Clemente Rebora. Dovremmo, di questo silenzio, scandalizzarci o sorprenderci? Ma no. La grande poesia, come la verità, ama i tempi lunghi, le lunghe vigilie. E come la verità, un giorno o l'altro, quando i distratti e i bugiardi meno se l'aspettano, 'viene a galla'».

⁽³⁹⁾ G. RABONI, *Clemente Rebora il poeta esiliato*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 1991; poi in ID., *La poesia che si fa*, cit., pp. 29-31, da cui cito.

ragione di non meravigliarsi del fatto che Rebora si sia allontanato, in questa seconda fase, anche dai suoi estimatori, da chi l'aveva capito. È veramente una storia da ricomporre, quella di Rebora, dentro una storia del Novecento di cui cominciamo a vedere la problematicità rispetto alla linea vincente, o alle due-tre linee vincenti ma confluenti che finora ci hanno condizionato in modo così totale ⁽⁴⁰⁾.

4. La rassegna degli interventi di Raboni si conclude con un'intervista pubblicata nel numero monografico che a Rebora dedica la rivista «Microprovincia» nel 2000 ⁽⁴¹⁾. Oltre alla ripresa di vari temi già affrontati, l'intervistatore sollecita Raboni sulla questione della lingua di Rebora, ascritta dall'intervistato alla linea dantesca:

Anche senza rifarci letteralmente alla famosa formula continiana, non c'è dubbio che il plurilinguismo di Dante trova in Rebora uno dei maggiori interpreti in questo secolo, e uno dei più precoci. In un periodo in cui, ripeto, il tentativo, la tendenza generale era assolutamente l'opposto. Era quella di una lingua il più possibile depurata, di una lingua il più possibile petrarchesca, cioè trasparente. Una lingua che risolve in sé tutti i contrasti, che li assorbe e li annulla, mentre invece in Rebora, come nel modello dantesco, c'è questo contrasto di spigoli vivi, ecco.

Ma il punto di maggior interesse per il nostro discorso è la valutazione comparativa che Raboni fa della propria esperienza di scrittura in versi:

C'è, io credo, in Rebora, sempre, prima e dopo, diciamo in tutte le sue fasi, questa forza di interiorizzazione, questa presa spirituale sul mondo che, secondo me, non ha paragoni nella poesia italiana del Novecento. C'è un'incandescenza continua; e questo mi affascina non perché io senta in qualche modo di essere simile o vicino a lui, forse proprio il contrario, perché si è attratti dai contrari. Io ho sempre cercato in qualche modo una forma di *unterstehen*, di nascondimento nella mia poesia, mentre in lui c'è questo esporsi totale sempre che mi conquista proprio.

Ed è senza dubbio così. Infatti, se al momento della messa a fuoco delle sue intenzioni programmatiche Rebora e Sereni apparivano a Raboni assimilabili in un modello profondo di rapporto tra scrittura in

⁽⁴⁰⁾ G. RABONI, *Rebora e il Novecento*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., pp. 115-117 (a p. 117).

⁽⁴¹⁾ A. GACCIONE, *Clemente Rebora: una poesia pietrosa. Conversazione con Giovanni Raboni*, «Microprovincia», n.s., 38, gennaio-dicembre 2000, pp. 391-394. I due passi citati di seguito sono rispettivamente alle pp. 392 e 393.

versi e realtà, per l'inveramento linguistico e stilistico di quel modello la lezione accolta e praticata è in prima istanza quella di Sereni. Tuttavia, un elemento di relazione con l'esperienza linguistica di Rebora esiste ed è ben dimostrabile: penso alle associazioni di astratto e concreto su cui mi sono soffermato nell'*Introduzione* all'*Opera poetica*: quella parestesia, ho scritto, «la cui fitta presenza in Raboni può servire a dar corpo a una 'linea' che fa capo a Parini, e che a Raboni giunge passando per Rebora» (42). Rinviando a quelle pagine per la tipologia e l'esemplificazione, mi limito qui a qualche campione tra quelli più immediatamente riportabili alla lezione di Rebora nell'uso di verbi concreti per accadimenti del mondo morale, emozionale, esistenziale: «era la morte / di Giorgio e di Marzia che cercavi / d'inghiottire, d'invertire, somatizzandola» (*Nel grave sogno, Per le scale...*, vv. 4-6), «ecco da crepe / riaffiorare nei muri / gli appuntamenti elusi, le promesse / non mantenute» (*A tanto caro sangue, Scongiuri vespertini* 2, vv. 2-5), «È lì, / è in quel vuoto d'aria che la mia storia / s'è incistata» (*Ogni terzo pensiero, Come e quando...*, vv. 9-11), «l'anima / insaziabile, ostinata che ferve / per sempre più comicamente impervi / labirinti o abissi» (ivi, *Invecchiando il corpo...*, vv. 5-8), «Ma alleva / menti per crederci l'economia / trionfante, fa che ciascuna s'imbeva // di quel credo miserabile» (ivi, *Che in tutto fra tutte...*, vv. 6-9), «e stesse al cuore assaporare // l'infinito dolcissimo ritardo del bene» (ivi, *Cerco qualche volta...*, vv. 11 ss.), «si riaggomitola in nuce / la vita e più al cuore non manda i tetri / lampi delle sue paillettes, dei suoi vetri / colorati» (*Quare tristis, Smessa la sontuosa porpora...*, vv. 5-8). Certo, siamo ben lontani dagli esiti espressionistici di Rebora. Né molto si raccoglie al livello dell'intertestualità. Ho già fatto mia, nel commento all'*Opera poetica*, la derivazione del titolo *Sonetti di infermità e convalescenza* (in *Ogni terzo pensiero*) dai *Canti dell'infermità* suggerita da Enrico Minardi (43). C'è poi il caso di convergenza tematica 'procurata' riscontrabile in una delle *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*, sequenza per la quale Raboni si prepara rileggendo «il testo latino della Messa; e poi, ma non secondariamente, alcuni poeti – da Villon a Thomas Stearns Eliot, da Shakespeare a Ge-

(42) R. ZUCCO, *Introduzione* a G. RABONI, *L'opera poetica*, cit., pp. XIX-LXIV, a p. XLIII. Per Parini cfr. P.V. MENGALDO, *Sulla lingua delle 'Odi' di Parini*, in Id., *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, 2003, pp. 69-92 (a p. 75); per Rebora F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., pp. 7-11.

(43) Cfr. E. MINARDI, *Su 'Ogni terzo pensiero' di Raboni*, «Nuova corrente», XLIII, 117, gennaio-giugno 1996, pp. 73-82 (alle pp. 76-77).

rald Manley Hopkins e a Clemente Rebora»⁽⁴⁴⁾. Mi è parso così di riconoscere una memoria del frammento XXXI, vv. 8 ss. – «E le bellezze ripenso che sole / Vaniskon senza amore: / Baleno d'oro non giunto al guizzo, / Pianta nel succhio divelta, tizzo / Scordato sotto la cappa / A sognare la fiamma, / Alito non respirato, / Baci non schiusi, / Forte corpo senza amplesso» – nel quarto testo della sequenza: «Sì – ma memento anche dei semivivi / e dei semimorti, di quanti / si dissanguano invano, / della ferita che non muta / in qualcosa di ricco e strano». Inconscia mi pare invece la rammemorazione – sempre a livello tematico – del frammento XII, vv. 18 ss. – «E mi vergogno ripensando a lei [la mamma] / Che nel donare il sangue fu serena; / A lei che, triste d'aver troppo, volle / Alla sua gioia il sacrificio appena, / Ma a noi perdona i soffici fastidi» – in *Creditori* (nella sequenza *Parti di requiem* di *Cadenza d'inganno*). Non mancano, si noterà, convergenze metrico-sintattiche e foniche: «Cerchiamo di parlare / in due minuti, mentre qualcuno aggiusta / le tende alle finestre e gli amici / sono già per le scale. Sempre c'è / poco tempo quando dobbiamo fare / i conti con i morti. E così dico / a mia madre di aver pazienza – a lei / che vicina a morire, ancora / vuol sapere com'era la mia cena...». A questo e al poco altro che ho annotato⁽⁴⁵⁾ aggiungerei ora un paio di schede. In *Racconto d'inverno*, ai vv. 5 ss. della prima parte –

(44) G. RABONI, *Il testo poetico*, scritto che accompagna *Quare tristis*, in *L'ora di là dal tempo. Momenti di spiritualità nella musica contemporanea* (46° Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 1-30 luglio 1995, 28-29 settembre 1996), La Biennale di Venezia-Ricordi, [s.l., s.d. (ma 1995)], pp. 29-30. Trascrivo estesamente: «Nel frattempo – o, meglio, contemporaneamente [all'elaborazione dell'assetto metrico della sequenza] – m'andavo nutrendo delle letture o riletture delle quali avvertivo più acutamente il bisogno, in modo non tanto razionale quanto piuttosto, direi, istintivo, un po' come gli animali sentono di quale erba particolare necessita in quel determinato momento il loro organismo: innanzitutto, si capisce, il testo latino della Messa; e poi, ma non secondariamente, alcuni poeti – da Villon a Thomas Stearns Eliot, da Shakespeare a Gerald Manley Hopkins e a Clemente Rebora – che hanno per me un valore o significato quasi altrettanto liturgico e con l'aiuto dei quali ho cercato di rendere il più possibile collettiva (o, se si preferisce, di sottrarre a un me stesso troppo autobiografico o troppo lirico) l'interminabile invocazione di cui questi versi volevano farsi eco e strumento. Alcune di tali letture hanno lasciato tracce ben visibili (tanto da esimersi, credo, dal dovere di elencarle) nella stesura finale del testo; ma non meno importanti sono quelle che di stesura in stesura sono state inghiottite dal divenire reale di un'immagine o di una metafora».

(45) Per una convergenza tematica fra *Fatti pure in quattro, allargati, notte* (in *Ogni terzo pensiero*) e il frammento XXVIII, vv. 20 ss. vedi G. RABONI, *L'opera poetica*, cit., p. 1692 (integrerei forse per il tema del risveglio un richiamo all'incipit del frammento XXIX: «Dai voli torvi di sogni la notte / Scendendo nell'alba / Rovescia la scialba / Zavorra cieca: / E chi si desta, n'ha tòrbidi gli occhi, / E chi si leva, le carni

[...] Si crepa
l'anno, finisce, giuro che lo sento – tigre
di plastica, palloncino coi denti di tigre – stridere
verso l'alto sui vetri. [...] –

e 24 ss. della terza –

[...] Altre cose, lo so, aspettano sopra la neve,
l'anno venturo ride con le gengive d'osso;
ho paura che non avrai più tempo per me e per i morti. Però
oggi è da me che vieni, è da quel punto
a questo che ti muovi – da uno slittare a uno stridere
prudente, spero, nel tuo ovulo di pelliccia –

si incontra una *iunctura* tra *anno*, *stridere* e *ridere* nella quale è forse una memoria di *Calendario* (nelle *Poesie sparse e prose liriche*), quinto capoverso: «Ma l'anno è il nano che fa ridere o stridere con gli altri il suo secolo – mentre liba il bianco e il rosso del pianto e del sangue. E così via». Nell'ultima delle *Reliquie arnaldine* (*Versi guerrieri e amorosi*) – «Vacilla il cuore e sbanda / se di lei solo gli occhi hanno vivanda / e palpitando a sapere m'invita / che questa poca vita è la mia vita» – lo spunto viene dai vv. 23-33 della canzone VII di Arnaut Daniel: «Tant sai son pretz fin e certa / per qu'ieu no·m puesc virar alhors; / per so fatz ieu que·l cor m'en dol, / can soleilz clau ni sojorna: / eu non aus dir qui m'aflama; / lo cor m'abranda / e·ill uelh n'an la vianda, / quar solamen / vezen / m'estai aizida. / Ve·us que·m ten a vida!». Traduce Mario Eusebi, della cui edizione Raboni si è servito ⁽⁴⁶⁾: «Tanto conosco il suo merito vero e certo che non posso volgermi altrove; così faccio che il cuore mi duole quando il sole tramonta e riposa: non oso dire chi m'infiamma; mi brucia il cuore mentre gli occhi ne hanno nutrimento perché soltanto alla vista mi è concessa. Ecco quello che mi tiene in vita».

n'ha rotte, / E gesti e pensieri / Nel cozzo de' scabri doveri / Si sbriciolan sciocchi»); per il «labirinto / di secondi» di *Vivi, io e te, per quanto? Non facciamola* (in *Barlumi di storia*) ho citato il frammento XI, vv. 21-22: «Nel labirinto dei giorni / Nel bivio delle stagioni» (vedi G. RABONI, *L'opera poetica*, cit., p. 1764); e l'*infognarsi* di *Troppi anni e mesi e giorni e notti e sogni* (*Versi guerrieri e amorosi*) discenderà dal frammento V, v. 19: «E stanco infogna giù piaceri e sonni». Infine, Rebora è ricordato in una poesia che si legge negli *Altri versi*: «Il fruttivendolo pugliese / famoso nel quartiere / perché teneva aperto anche d'agosto / se n'è andato, non so se all'altro mondo / o alle Seychelles o alle Maldive, / comunque a godersi il meritissimo / frutto del suo sudore. / A tutt'oggi il buco del suo negozio / non è stato otturato / e così quel tratto di via Tadino / dove Clemente Rebora ha abitato / prima di farsi prete / ha qualcosa d'incerto, d'incompiuto, / di malinconicamente esitante / come il sorriso d'uno sdentato».

⁽⁴⁶⁾ A. DANIEL, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di M. EUSEBI, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1984.

E mi pare dunque probabile che l'imitazione abbia risentito dell'explicit del frammento LXXI: «Questa angoscia gioita, / Quest'impeto fecondo, / Questo veggente oblio: / Questa vita che è vita». A confortarci nell'ipotesi potrà venire l'uso del verbo *consentire* nel testo che precede: «Morto per loro, e presto: ma con lei / tanto consente il cuore / che è di vecchiaia che vorrei morire». Arnaut ha (canzone XIV, vv. 22-24) «tost m'auran mei paren faducs; / pero tal a mon cor convers / q'en leis amar volgra morir senecs», che Eusebi traduce: «presto i miei parenti mi vedranno morto; ma tale è colei che ha vinto il mio cuore che, amandola, vorrei invecchiare e morire». L'innovazione di Raboni pare influenzata dall'explicit del frammento LXXII: «Tu, lettore, nel breve sonno / Che fa chicco dell'immenso, / Odi il senso del tuo mondo: / E consentire ti giovi»; cosicché pare lecito (e suggestivo) pensare a due riletture condotte, forse, negli stessi giorni.

5. Con la denominazione «via lombarda» impiegata nel titolo di questo intervento ho inteso discostarmi tanto dalla definizione anceschiana di «linea lombarda» che da quella raboniana di «scuola lombarda», a favore della formula comprensiva e allargata proposta da Giorgio Luzzi: *La via lombarda* è infatti espressione che compare nel titolo della sua bellissima antologia dell'89⁽⁴⁷⁾. Veniamo così alla questione del posto di Rebora. Si è già visto il comportamento di Anceschi: che, nell'escludere l'ascendenza di Rebora sui sei antologizzati (Sereni, Roberto Rebora, Modesti, Risi, Orelli, Erba), sentiva tuttavia il bisogno di citare per ben due volte il nome di un autore la cui immanenza doveva sembrargli ineludibile, ancorché priva di riscontri testualmente verificabili. Nella bibliografia sui raggruppamenti che si sono chiamati «linea lombarda», «scuola lombarda» e simili il nome di Clemente Rebora, dopo l'evocazione anceschiana, è fatto per la prima volta da Raboni. È però interessante la cronologia. La denominazione «scuola lombarda» compare nell'intervento *Poesia 1963 – poesia 1978*: dove, puntato lo sguardo sulla poesia «a partire dalla metà degli anni sessanta», si dice di poeti che «si sarebbero poi riconosciuti – seppure in modo non istituzionale – in una 'scuola lombarda' (Giudici, Majorino, Cesarano, Ra-

(47) *Poesia italiana (1941-1988): la via lombarda. Diciannove poeti contemporanei scelti, antologizzati, introdotti da G. LUZZI*, Milano, Marcos y Marcos, 1989. Divisi in tre sezioni, i poeti sono: (I) Sereni, R. Rebora, Modesti, Risi, Giorgio Orelli, Erba, Simonotti Manacorda, Boccardi, Mascioni; (II) Raboni, Cesarano, Majorino, Goffi, Rossi, Fiocchi, Cucchi; (III) Oldani, Buffoni, Pusterla.

boni, Tiziano Rossi» ⁽⁴⁸⁾. A capo della «scuola» è posto, ancora una volta, Sereni:

è fin troppo evidente che non c'è nessuno tra i poeti attivi a Milano nel dopoguerra che non sia stato in qualche modo toccato dall'itinerario che va dall'elegia incrinata di *Frontiera* all'autobiografismo emblematico di *Diario d'Algeria* e alla profondità e trasparenza testimoniali degli *Strumenti umani*. Nessuno: né, ovviamente, i poeti più giovani di lui riconducibili, in modo diretto o indiretto, alla «scuola lombarda» (e, quindi, non solo quelli citati nel paragrafo precedente, ma anche, per esempio, Erba e Risi, e persino il siciliano Cattafi), né – per quanto, forse, meno disposti a riconoscerlo – i milanesi per nascita o adozione tra i poeti della neoavanguardia.

A monte ancora, Raboni pone una seconda figura: ma non è Rebo-ra bensì, ancora sulla falsariga dell'impostazione anceschiana, il Montale fino alla *Bufera* ⁽⁴⁹⁾. Ma ecco che il nome di Rebo-ra compare quando Raboni torna sull'argomento, pochi anni dopo, redigendo il capitolo sui *Poeti del secondo Novecento* per la nuova edizione della *Storia della Letteratura Italiana* diretta da Cecchi e Sapegno ⁽⁵⁰⁾. Leggiamo l'apertura della sezione dedicata a quella che l'autore denomina ora *Area lombarda*:

Di una presenza riconoscibile, con caratteristiche proprie, della poesia lombarda nel panorama della poesia italiana del dopoguerra si è cominciato a parlare molto presto, da parte della critica: precisamente dal 1952, data in cui esce l'antologia *Linea lombarda*, a cura di Luciano Anceschi e comprendente, accanto a Vittorio Sereni, alcuni poeti della generazione del '45. Sulla base di questo gruppo iniziale – ma con il riconoscimento a

⁽⁴⁸⁾ G. RABONI, *Poesia 1963 - poesia 1978*, in *Pubblico 1978. Rassegna annuale di fatti letterari*, a cura di V. SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 25-35. I due passi citati di seguito sono rispettivamente alle pp. 27-28 e 28-29.

⁽⁴⁹⁾ La presenza di Montale è individuata «per amor di simmetria» in corrispondenza con quella di Penna per la «scuola romana», ma «con la differenza che quando poi, a distanza di tanti anni da *La bufera*, ricomincerà a scrivere e a pubblicare poesie (penso alle anticipazioni degli *Xenia*, e poi a *Satura*, e infine al *Diario del '71 e del '72* e al *Quaderno di quattro anni*), Montale mostrerà egli stesso di avere in qualche modo avvertito e accolto, da dentro il più vasto e complesso sistema di equilibri che costituisce la sua personale e ironica 'immutabilità', qualcosa di ciò che intorno a lui, alla sua presenza altrettanto muta di quella di Penna ma diversamente ammonitrice, s'era andato nel frattempo registrando e accumulando».

⁽⁵⁰⁾ G. RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. CECCHI & N. SAPEGNO, nuova edizione a cura di N. SAPEGNO, vol. VII: *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, t. II, pp. 209-248; poi, con titolo *Il secondo Novecento*, in G. RABONI, *La poesia che si fa*, cit., pp. 190-250, da cui cito (il passo trascritto subito sotto è alle pp. 200-201).

Sereni, ben presto, del ruolo di capostipite, ruolo che la successiva, folgorante evoluzione della sua poesia renderà, più che doveroso, addirittura riduttivo – si è andata poi consolidando, e al tempo stesso sfumando per eccesso di aggregazioni, l'immagine di una lombardità in poesia fatta da un lato di attenzione alle cose, al paesaggio, a una quotidianità dimessa e pungente, e di una vocazione morale (di matrice cattolica in alcuni, laica e progressista in altri) che ha i suoi antecedenti e i suoi numi sin troppo palesi in Parini e in Manzoni e un riferimento più recente, sostanzioso e quasi segreto in Clemente Rebora; dall'altro lato, di una pronuncia in sottile e sempre affabile equilibrio fra tenerezza elegiaca e ironia, fra precisione e *understatement*.

Non si tratta, è ovvio, di una formula critica stringente: tant'è vero che di linea lombarda e poi, con intenzione necessariamente più vaga e inclusiva, di area lombarda, si è potuto parlare (e non a sproposito) anche per poeti che lombardi non erano se non di adozione oppure, via via, per poeti di età e formazione nettamente successive, sino all'autore di queste pagine, o a Tiziano Rossi, o addirittura a un esponente della generazione del '68 come Maurizio Cucchi.

I poeti di cui si tratta nelle pagine che seguono sono Risi, Erba, Orelli (già nell'originario gruppo anceschiano), Cattafi (aggregato fin dall'intervento in *Pubblico* 1978), Neri, Pagliarani (milanese d'adozione, del suo lavoro Raboni aveva sottolineato, nello stesso intervento, l'analogia con quello di Majorino), Majorino e Cesarano. Montale si defila, e compare quasi incidentalmente a proposito di Risi e dei poeti a Risi avvicinabili «come colleghi di un'ipotetica 'bottega', di un apprendistato comune presso un anonimo maestro lombardo che riunisse in sé alcuni tratti di Sereni e altri di due milanesi d'adozione come Sinigalli e Montale»⁽⁵¹⁾. Ci interessa soprattutto la definizione del ruolo di Rebora, «sostanzioso e quasi segreto», vicinissima alla anceschiana «segreta fecondità di magistero». La sostanziale identità di giudizio, formulata da Raboni a più di trent'anni di distanza, è assai significativa. Raboni pare riconoscere a Rebora un magistero morale che lo fa aggregare a Parini e a Manzoni, verificando nel contempo – come, va da sé, per Parini e Manzoni – la difficile individuazione di un magistero strettamente stilistico: tant'è vero che il nome di Rebora può anche eclissarsi – restando implicito – quando Raboni torna sull'argomento in un'intervista del 19 marzo 2001⁽⁵²⁾. Riappare, Rebora, nell'ultima uscita su

⁽⁵¹⁾ *Ivi*, p. 202.

⁽⁵²⁾ In *Conversazioni d'autore. Dialoghi fra scrittori e studenti di un liceo*, a cura di G. PROSPERI, prefazione di G. Armellini, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 212-226 (alle pp. 221-222): «Alcuni critici la collocano nella 'linea lombarda' della poesia italiana.

questo tema, in un ampio passaggio dell'intervista a Massimo Gezzi del 15 gennaio 2003 ⁽⁵³⁾. Qui Raboni è assai chiaro sulla necessità critica di trattare la «lombardità come un fatto storico, non contingente», poiché, dice, «è un sentimento, un insieme di possibilità linguistiche, è una serie di riferimenti culturali, non è un fatto geografico». I riferimenti culturali includono ora i due dialettali milanesi maggiori, in una tradizione «con ascendenze anche settecentesche, e poi Manzoni e poi Rebora, Carlo Porta, Tessa» ⁽⁵⁴⁾ in cui «la cosiddetta 'linea lombarda' è

Cosa ne pensa? Quali aspetti di questa poesia condivide? || La linea lombarda è un capitolo della storia della poesia della seconda metà del Novecento, che parte, secondo me, da un equivoco. C'è un'antologia di poeti di nascita lombarda che metteva insieme Vittorio Sereni come caposcuola con altri poeti un po' più giovani di lui, alla luce di un certo tipo di paesaggio, tanto che si era parlato di un equivalente dei laghisti inglesi. Col tempo si è identificato come costante della linea lombarda qualcosa di più solido, un certo tipo di eticità, di moralità da una parte e di oggettualità dall'altra. Effettivamente c'è un impegno etico-civile nella tradizione lombarda che risale a Parini, che è evidentissimo in Manzoni e che secondo me arriva anche a poeti come Sereni e ai suoi 'consanguinei' più giovani, fra i quali mi riconosco volentieri. È una poesia non astratta, che si riconosce in un'oggettualità di riferimenti, una poesia molto lontana, quasi contrapposta a quella dell'ermetismo fiorentino. Nella realtà dei fatti, tutto questo è molto più complicato e intrecciato di come si possa immaginare enunciandolo: Sereni, per esempio, ha avuto sicuramente contatti con l'ermetismo, soprattutto all'inizio; la poesia di Luzi con il tempo ha assunto una corposità e una consistenza etica straordinarie. Oggi parlare di linea lombarda sa un po' di storicismo o addirittura di archeologia critica. Non disconosco però un magistero che mi è venuto da un poeta come Sereni e da un clima come quello che si era creato attorno a lui». Vedi anche l'intervista (del 1978) a Raboni in M. MINCU, *I poeti davanti l'Apocalisse*, Pasion di Prato (UD), Campanotto, 1997, pp. 77-82 (alle pp. 77-78).

⁽⁵³⁾ M. GEZZI, *Credere ancora nella poesia. Incontro con Giovanni Raboni*, «Atelier», VIII, 29, marzo 2003, pp. 29-40, a p. 33.

⁽⁵⁴⁾ Cfr. un passo dell'intervento (del 2002) in M. LUZI, V. MAGRELLI & G. RABONI (modera: P. Di Stefano), *Poetando in Italiano*, in *Madre lingua. Percorsi di versi e di parole*, Milano, Fondazione Corriere della Sera, 2003, pp. 51-76 (alle pp. 64-65): «Giovanni Raboni, la tua poesia, specialmente quella dei primi anni, è stata inserita verso quell'etichetta, fortunata anche se non so fino a che punto pertinente, che è la 'linea lombarda'. Secondo te, a distanza di anni, c'è una riconoscibilità linguistica, in quella che veniva appunto definita da Anceschi la 'linea lombarda'? || Credo di sì. Credo che sia successo questo, cioè che l'unica riconoscibilità rimasta sia proprio quella linguistica. Si è passati attraverso vari equivoci: all'inizio si pensava fosse una sorta di distinzione di tipo paesaggistico, per cui i 'lombardi' erano avvicinati ai 'laghisti' inglesi. Poi si è fatta avanti un'interpretazione di tipo, diciamo, più contenutistico, come se ci fosse nei poeti lombardi un'istanza etica particolarmente forte, con radici nell'illuminismo, in Manzoni e così via. Questa è un po' meno strampalata come idea, però non mi pare che sia oggi ancora sufficiente a tenere insieme questo gruppo, che, ricordo, comprende un poeta come Sereni, che poi ha avuto uno sviluppo straordinario, insieme a Erba, Risi, Orelli. Mi pare che forse quello linguistico sia effettivamente il criterio per individuare delle somiglianze. C'è, secondo me, un lavoro dentro la lingua della grande tradizione poetica, italiana e novecentesca in particolare, con una infles-

solo una piccola parte, un'estrema propaggine». Raboni manifesta infine la propria difficoltà ad ascrivere a questa «linea», mentre riconosce la propria appartenenza a una «linea lombarda» intesa come «qualcosa che risente di una lombardità etico-culturale che ha soprattutto radici illuministiche e realistiche, anche nella pittura lombarda», con ulteriore allargamento, per il Novecento, a Testori, a Gadda (un nome che, per il prosieguo del nostro discorso, va sottolineato) e, con un'integrazione *in extremis*, ad Antonio Porta ⁽⁵⁵⁾. Siamo alla liquidazione dell'ipotesi anceschiana. All'intervistatore che chiede: «Dunque, per l'oggi lei non parlerebbe più di 'linea lombarda'» Raboni risponde categoricamente: «No, non ne parlerei più. Preferisco vedere Sereni piuttosto come un poeta che viene dopo Rebora o dopo Tessa, che non come il caposcuola di una linea».

sione appunto di colloquialità. Io personalmente, in questo mi riconosco, poi è chiaro che ciascuno ha fatto le sue cose. *Il Curiosamente, non ci sono dialettali in questo gruppo.* Il Non ci sono dialettali, ma sono in un certo modo tutti poeti che dimostrano una particolare sensibilità verso l'inflessione dialettale. E poi il grande problema e la grande vitalità della lingua italiana stanno proprio in quello: avere una storia molto lunga, molto più lunga del francese, per esempio, cosicché noi possiamo leggere Dante e Petrarca, mentre i francesi non possono leggere poeti a questi contemporanei; si tratta infatti proprio di un'altra lingua rispetto al francese moderno, che si è codificato e si è formalizzato nella sua veste cinquecentesca. L'italiano è l'opposto, ha una storia più lunga come lingua, una permanenza più lunga, quindi una comprensibilità di testi ormai lontanissimi, e però poi dentro l'italiano via via si sono sciolti i dialetti. L'italiano è stato per secoli e secoli una lingua quasi esclusivamente letteraria, nella comunicazione parlata si usavano i dialetti, che poi a poco a poco sono confluiti dentro la lingua e si sono fusi con essa. Mi pare che i poeti della cosiddetta 'linea lombarda' abbiano fatto questo per i dialetti lombardi». Analogamente si era espresso P. GIBELINI, *L'Adda ha buona voce. Studi di letteratura lombarda dal Sette al Novecento*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 27: «Si cercherebbe [...] invano la schietta chiazza dialettale nei poeti della cosiddetta 'linea lombarda' o della 'quarta generazione' (Sereni, Giorgio Orelli – che pure parve al Contini un toscano di Lombardia –, Erba, Raboni, Risi, Boccardi...), originalissime e autonome voci, tutte tese però per sentieri diversi a una 'dialettalità' fatta di diario e di sinopia, di preziosa prosaicità o di respiro virtualmente narrativo: conferendo alla misteriosa concretezza degli oggetti, *in re*, il carico principale della significazione poetica».

⁽⁵⁵⁾ Cfr. M. GEZZI, *Credere ancora nella poesia*, cit., p. 40: «Porta insomma rimane davvero l'unica esperienza integralmente 'salvabile' della Neoavanguardia. Il Sì, sicuramente. È un buon poeta, un poeta lombardo, non della 'linea lombarda', come dicevamo, ma della lombardità. È un poeta che io ho sentito spesso molto vicino». Per la 'lombardità' di Antonio Porta si erano già espressi P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 973, e F. BREVINI, *La «linea lombarda»*, in Id., *Lo stile lombardo. La tradizione letteraria da Bonvesin da la Riva a Franco Loi*, Lugano, Pantarei, 1984, pp. 375-385 (alle pp. 384-385).

6. Il nesso Rebora-Sereni, infine, appare a Raboni ancora fondamentale. Lo ritroviamo anche in un'intervista a Daniele Piccini del 1995. Questo lo scambio di battute conclusivo:

In un articolo, ora raccolto in Devotioni perverse, dedicato a Clemente Rebora, lei si ferma a riflettere sull'anomalo nesso fra la grandezza di questo poeta e la sua marginalità nelle sistemazioni critiche del Novecento. La singolarità di Rebora starebbe nel suo cercare non una salvezza personale, come tanta poesia novecentesca, 'ma una salvezza di tutti, una vera e propria redenzione del mondo'. Questo seme reboriano dove ha attecchito nella poesia del nostro secolo? || Il caso di Rebora è un po' a sé. Certamente però una opposizione nel Novecento fra una poesia lirica soggettivistica e una di più forte 'partecipazione' esiste; queste due linee corrono. C'è un passaggio sicuramente importante negli anni del secondo dopoguerra, quando poeti fino ad allora configurabili come appartenenti all'ermetismo e quindi alla linea, diciamo, della 'non partecipazione', passano a una posizione diversa. È in parte il caso di Sereni, che però aveva cominciato un mutamento già prima; è soprattutto, in modo evidente, il caso di Luzi. Queste due linee dunque esistono, a volte si fondono. Non è dubbio che il mio cuore stia dalla parte di questa linea di 'partecipazione' ⁽⁵⁶⁾.

È una risposta di cui ci importa anche il carattere elusivo. La collocazione di Rebora – caso «un po' a sé» – accanto a Sereni e a Luzi come esponenti di una linea «di più forte 'partecipazione'» rivela la sostanziale impossibilità di individuare una concreta discendenza dall'esperienza stilistica reboriana ⁽⁵⁷⁾. L'estraneità al «corposo espressionismo che caratterizza la poesia lombarda» rilevata da Mengaldo per Sereni sarà giudizio da estendere a tutta l'area che ha in Sereni il capofila? È una domanda alla quale – accogliendo l'analisi di Luzi – occorre rispondere negativamente: solo che, quando per alcuni dei poeti della sua «via lombarda» la categoria dell'espressionismo si farà legittimamente e utilmente spendibile, non è quello di Rebora il magistero decisivo, ma quello di Gadda. Nel capitolo conclusivo dei *Poeti della Linea Lombarda*, intitolato *Elementi satirici e gnomici. La «funzione Gadda»* ⁽⁵⁸⁾, dopo

⁽⁵⁶⁾ D. PICCINI, *Giovanni Raboni*, «Cahiers d'Art», 7, primavera 1995, pp. 172-175 (a p. 174).

⁽⁵⁷⁾ Cfr. A. GACCIONE, *Clemente Rebora: un grande isolato. Conversazione con Carlo Bo*, «Microprovincia», n.s., 38, gennaio-dicembre 2000, pp. 388-390, alle pp. 389-390: «Rebora ha avuto degli allievi? Le risulta che qualcuno si sia rifatto al suo insegnamento dal punto di vista dello stile, magari accogliendo quelle problematiche che lui aveva aperto come poeta ed elaborandole? || Ma più che allievi direi che ha avuto degli ammiratori. Non so, adesso bisognerebbe studiare quella che è stata l'evoluzione della poesia fra il Dieci, il Venti e il Trenta, per capire se ci sono state delle influenze. Senza dubbio ci sono state, ma di allievi diretti direi che non si possa parlare».

⁽⁵⁸⁾ G. LUZZI, *Poeti della Linea Lombarda*, cit., pp. 157-179.

aver abbozzato un sintetico repertorio di stilemi gaddiani, Luzzi conclude:

Un simile uso «spastico» della lingua abbiamo rinvenuto in esiti espressivi della scrittura di Majorino, poi di Fiocchi e di Oldani, mentre certe forme aggiornate e ficcanti dell'iperbato negli impianti metricosintattici della scrittura di Tiziano Rossi e, in parte, di quella dello stesso Fiocchi, andranno a propria volta ricondotte alla stessa area espressionistica della quale Gadda «è un po' come il capoluogo», così come quell'«italiano raggiunto dal dialetto» tanto frequente nella scrittura di Cucchi ⁽⁵⁹⁾.

E Rebora? Nei *Poeti* di Luzzi il suo nome compare nella nota introduttiva di Ramat ancora accompagnato dall'aggettivo *segreto* ⁽⁶⁰⁾. Nel seguito, il solo per il quale si fa il nome di Rebora è Angelo Fiocchi, a proposito di alcune «voci verbali parasintetiche di probabile memoria reboriana» ⁽⁶¹⁾. È tutt'altra questione, in apertura del capitolo conclusivo, l'inserimento di Rebora tra gli ascendenti dei «forti elementi di 'moralità' che pervadono la poesia lombarda del dopoguerra»:

a partire dalla scelta antipetrarchista che già si affaccia in età rinascimentale, attraverso i modelli figurativi del barocco lombardo, poi da Parini a Manzoni a Porta, con gli elementi di eticità progressiva in Cattaneo, e dalla Scapigliatura a Lucini a Rebora, sino alle furibonde tensioni di Gadda, l'impegno dello scrittore non si limita a postulati puramente estetici ⁽⁶²⁾.

Né molto di più si raccoglie considerando i richiami all'esperienza vociana nel suo insieme. Di «ascendenze vociane» e «impennate di un prosaismo morale di matrice vociana» si parla per Roberto Rebora ⁽⁶³⁾; di un «tessuto espressionistico di ascendenza vociana» per Marco Visconti ⁽⁶⁴⁾. Siamo, ancora una volta, al Rebora 'maestro morale': una posizione di cui può essere emblema il Giorgio Orelli che colloca il v. 5 del frammento XXXIV, «Mentre in disparte l'umiltà dei vinti» ⁽⁶⁵⁾, in

⁽⁵⁹⁾ Ivi, p. 170. I due primi virgolettati rinviano rispettivamente a C.E. GADDA, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977, e a G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 619.

⁽⁶⁰⁾ S. RAMAT, *In quella zona franca...*, in G. LUZZI, *Poeti della Linea Lombarda*, cit., pp. 7-12, a p. 9, a proposito di una «cultura [...] intrisa di un senso di moralità efficiente, dalle generazioni di Parini, Carlo Porta e Manzoni, fino a quelle di scrittori parzialmente ancora segreti (Clemente Rebora, Tessa, Lucini)».

⁽⁶¹⁾ G. LUZZI, *Poeti della Linea Lombarda*, cit., p. 146.

⁽⁶²⁾ Ivi, p. 159.

⁽⁶³⁾ Ivi, pp. 71 e 97.

⁽⁶⁴⁾ Ivi, p. 76.

⁽⁶⁵⁾ Questo l'incipit: «Scienza vince natura: / È gloria. Immane ferve / E di macchine suona e di monete / L'uman contrasto, / Mentre in disparte l'umiltà dei vinti / Geme o s'invischia, e vana / La melodia silvana / Inascoltata tace».

una posizione esposta come l'epigrafe al testo eponimo del suo secondo libro, *Sinopie*: quasi a dar nome collettivo alle figure che il poeta accoglie nella salvifica arca della propria poesia («D'altri / pure vorrei parlare, che sono già tutti sinopie / (senza le belle beffe dei peschi dei meli) / attraversate da crepe secolari») (66).

Non è insomma lungo la via lombarda che si troveranno i segni più cospicui del passaggio di Rebora. Chi volesse delineare il panorama del 'reborismo' nella poesia italiana degli ultimi decenni dovrebbe allargare lo sguardo, rintracciando e verificando metabolizzazioni diversissime da parte di poeti per il resto assai difficilmente apparentabili. Il che non si potrà fare compiutamente qui. Con la necessaria cautela, mi limiterò allora alla segnalazione – in ordine di nascita – di sei nomi per i quali (con una eccezione) il nome di Rebora ha già un qualche consolidamento nella letteratura critica.

Michele Ranchetti, nato nel '25, ha esordito con un libro organico di versi solo nel 1988; a *La mente musicale* ha fatto seguito, nel 2001, *Verbale* (67). Nel risvolto di copertina del primo libro – anonimo, ma di cui si può fondatamente ipotizzare l'attribuzione a Raboni – si legge: «I principali modelli con cui si confrontano questi 'momenti di un giro a vuoto mentale' [espressione ricavata dalla *Nota* dello stesso Ranchetti] sono costituiti da altri due 'irregolari' della poesia ottocentesca e novecentesca, l'inglese Hopkins e il nostro Rebora». Sempre Rebora, «estremo grande testimone» della tradizione mistica a cui lo stesso Ranchetti viene ascritto, è evocato da Giudici nel risvolto a *Verbale*. Ed Enrico Testa ha scritto che «il tono, severo ed estraneo ad ogni analogismo, la sintassi dalle giunture petrose e meditative, il lessico tramato di termini filosofici (come 'l'essere', 'logos' o 'struttura agente') configurano una poesia di pensiero che, nella sua convergenza con la tematica religiosa, ha, in Italia, per solo antecedente Clemente Rebora» (68). Ran-

(66) G. ORELLI, *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977.

(67) M. RANCHETTI, *La mente musicale*, Milano, Garzanti, 1988; ID., *Verbale*, Milano, Garzanti, 2001.

(68) *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. TESTA, Torino, Einaudi 2005, p. 371. Ancora, di una «vicinanza ai fermenti antiletterari vociani: Sbarbaro, Jahier, soprattutto Rebora», ha parlato, all'apparire del primo libro, Gianni D'Elia: cfr. *Incontro con Michele Ranchetti*, a cura di G. D'ELIA, «Poesia», II, 9, settembre 1989, pp. 36-42, a p. 40. Vedi anche P.V. MENGALDO, *Poesie recenti di Ranchetti. Una testimonianza*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 376-380, alle pp. 378-379: «L'uscita della *Mente musicale* ci ha messi tutti di fronte a una poesia che non aveva compagni nella sua contemporanea (eventualmente solo in Fortini e magari nella Rosselli: razionalmente schiarita), ma guarda indietro. Classificatala agevolmente come metafisica, si è fatto naturalmente il nome

chetti stesso ha detto della sua poesia: «è una poesia ragionata e ragionante, non è una poesia immediatamente emozionale. Però questo ragionamento è, se posso dire così, una vera *passione*, e quindi non c'è nessuna conoscenza possibile di carattere teoretico, per me, che non sia preceduta o sorretta da una grande passione, e anche questa conoscenza ed etica» ⁽⁶⁹⁾. Da *La mente musicale* (a congedo del libro):

Se la figura del succube
lascia te, mi cerca, deve
corrisponderle un computo
di figure presenti
nel teatro del mondo
dove nell'intrico
delle virtù tu eri
parte prevista...

Non è compito ostile, anzi è predetto
da una norma, per questo si lusinga
benevolo il soggetto a un'obbedienza.

Ma chi esce all'aperto
si fa seguace di un diverso oggetto
d'obbedienza al di fuori
della struttura agente: chiede
per non ricevere l'ossequio
altri registri d'ira e di diritto
sceglie da sé un oscuro dovere
dov'è solo un tragitto
provvisorio per tutti.

di alcuni 'padri metafisici', a partire da Hopkins, e per la pronuncia scabra e il cozzo e reciproco invertirsi di astratto e concreto, Rebora, naturalmente (si potrebbe aggiungere l'assoluto dominio sul proskenion di un io che però è insieme autobiografico e trascendente, e molto più contestato che accarezzato). Non si può che ripetere queste referenze per i testi che ho sotto gli occhi, i quali spesso scavano e prosciugano ulteriormente la materia della precedente raccolta – Ranchetti, se Dio vuole, non è un poeta 'sperimentale', ma introverso; si può forse dire che qui l'assonanza, talora, è ancora più col Rebora 'chierico' che col 'laico' ('Il giardino era grande o tale appare: / la memoria distrugge le misure / di cui si appropria: il grande, il breve / secondo il tempo. Solo il tempo illustra / la salvezza del singolo / ma è l'apparenza che decide / se tu sei vivo nell'assenza del tempo')».

⁽⁶⁹⁾ *Incontro con Michele Ranchetti*, cit., p. 38. Cfr. anche l'intervista a Ranchetti di P. Visani ed E. Minardi in *A casa dei poeti*, a cura di D. RONDONI, Rimini, Guarnaldi / Nuova Compagnia Editrice, 1992, pp. 71-78, a p. 73: «Probabilmente queste poesie recano una traccia delle mie letture molto più di quanto io veda. Appartengono sicuramente a un tempo e a una cultura che non sono quelle di adesso. Forse però attraversano i tempi più di quanto io pensi, benché non le senta contemporanee. Connettere le mie poesie con quelle di Rebora, o di Sbarbaro o di altri di quel tempo, che è poi il mio tempo».

«Rebora – ha scritto Paolo Getrevi – è una presenza costante in Bandini, anche nel segno di una ‘consanguineità spirituale’ con Leopardi, che non esclude ‘profonde consapevolzze critiche’. Vien quasi da dire che si giochi una triplice rifrazione»⁽⁷⁰⁾. È un legame implicitamente riconosciuto, se si confronta l’analisi dell’atteggiamento fondamentale del Bandini di *Per partito preso* avanzata da Raboni con quella che Bandini stesso ha dato di Rebora:

In che senso il modo di fare di Bandini è, a mio avviso, intrinsecamente sperimentale? Nel senso che davanti ai suoi contenuti egli sembra porsi ogni volta il problema di quali strumenti – quali moduli sintattici e metrici, quale tonalità, quale punteggiatura, quale lingua persino – adibire alla loro realizzazione espressiva; e se lo pone, questo problema, e lo risolve via via, *in concreto*, con una notevole mancanza di pregiudizi e di intenti dimostrativi. Il fatto è, credo, che Bandini non vuol dimostrare un bel niente; non si sente in possesso di nessuna formula di relazione, né per dritto né per storto, fra linguaggio e realtà, tant’è vero che è sempre pronto a ricominciare da capo, e sempre con entusiasmo, credendoci fin che dura: strofette, verso lungo, prosa ritmica, prosa, strofette; rime, assonanze, dissonanze, rime; lingua, dialetto, lingua...⁽⁷¹⁾.

Rebora non durerà nei confronti di tanta poesia d’oggi perché «le sue radici sono in quella poesia mistica che non conosce tempo né stagione»; il suo «onore» di poeta (per usare l’espressione di Noventa) consiste invece nell’essere appartenuto sofferatamente al proprio tempo e nell’averne affrontato i temi prima di possedere una strategia formale, inventandosi una volta per volta⁽⁷²⁾.

Quello di Bandini è insomma un reborismo da intendersi come strategia stilistica complessiva, che sfugge al tentativo di coglierlo nelle realizzazioni puntuali⁽⁷³⁾.

⁽⁷⁰⁾ P. GETREVI, *I luoghi di una «testarda pietà»*. Fernando Bandini critico: qualche appunto, in *Omaggio a Fernando Bandini*, a cura di E. LESO, Padova, Esedra, 2006, pp. 79-91, a p. 82. I due virgolettati da F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., pp. 25 e 26.

⁽⁷¹⁾ G. RABONI, *Tre libri di poesie*, «Paragone», XVII, 196 (16 n.s.), giugno 1966, pp. 150-151; poi, con titolo *La giusta dose di piombo*, in *Poesia degli anni sessanta*, cit., pp. 129-130; in ID., *L’opera poetica*, cit., alle pp. 327-328.

⁽⁷²⁾ F. BANDINI, *Frammento e disegno poetico in Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., pp. 59-68. Il virgolettato è citazione da Montale in *Omaggio a Clemente Rebora*, cit., p. 40.

⁽⁷³⁾ Volendo comunque esemplificare, per l’*handout* distribuito al convegno avevo scelto *Sopra e sotto*, un testo da *Memoria del futuro*. Ma Bandini, sollecitato ad esprimersi al riguardo durante il dibattito seguito al mio intervento, ha respinto quella proposta affermando (cito a memoria): «Se questo testo deve qualcosa a Rebora, allora c’è un Rebora che non ho letto».

Se per gli esordi di Jolanda Insana Raboni ha potuto parlare di un progetto linguistico «che dimostra la sua appartenenza alla schiera dei macheronici, degli aderenti ante o post litteram alla grandiosa 'funzione Gadda' isolata una volta per tutte da Gianfranco Contini» ⁽⁷⁴⁾, a me pare che l'esperienza stilistica di Rebora possa essere richiamata per le prove più recenti, dove il fondamentale espressionismo dell'autrice ha manifestazioni altrettanto violente, ma deflagranti entro un tessuto linguistico meno uniformemente risentito. Scelgo il testo che apre *La tagliola del disamore* (2005):

questa è terra di addii senza angeli
e la vita s'inzacchera e straccia
in mezzo ai rovi
ma la mano che non fornicola
vuole scriverne il nome
su tutti i muri
per marcare il territorio
come fanno i gatti con il piscio

l'assenza svapora
e poi che non può avvelenare i serpenti
li gonfia di cose dolci
perché nascono nuovi fermenti
a lenire slabbrature e ferimenti

s'inserpenta il giorno e precipitando
in percorsi impensati fino all'infanzia
demorde dai rimorsi
in uno sgualzo di negletta sostanza

e l'uomo camminante non si fa sgarbo
a strappare le api del vicino
e strappargli la maschera
sputando sul miele.

A una discendenza da Rebora di alcuni aspetti della lingua poetica di Eugenio De Signoribus mi è capitato di far cenno trattando del lessico di *Istmi e chiuse* e della rima di *Principio del giorno* ⁽⁷⁵⁾, libro per il

⁽⁷⁴⁾ G. RABONI, nota a *Sciarra amara* (1977), ora in J. INSANA, *Tutte le poesie* (1977-2006), Milano, Garzanti, 2007 (da cui cito anche il testo che segue).

⁽⁷⁵⁾ E. DE SIGNORIBUS, *Istmi e chiuse* (1989-1995), Venezia, Marsilio, 1996, e Id., *Principio del giorno*, Milano, Garzanti, 2000. Ne ho scritto in *'Istmi e chiuse' di Eugenio De Signoribus. Aspetti del lessico*, «Studi novecenteschi», XXVI, 57, giugno 1999, pp. 185-96, e in *Per uno studio della rima in De Signoribus: 'Principio del giorno'*, «Studi novecenteschi», XXIX, 63-64, giugno-dicembre 2002, pp. 339-361.

quale sul nome di Rebora convergono Enrico Capodaglio ⁽⁷⁶⁾ e – con particolare convinzione – Paolo Maccari:

Anche per questo aspetto [De Signoribus «brucia e scompagina l'impalcatura ritmica nella concitazione del discorso, nell'urgenza lacerante dell'espressione»] i suoi antecedenti più riconoscibili sono da ricercare in alcune delle migliori vicende della lirica proto-novecentesca, *in primis* la violenta passione di Clemente Rebora, a cui potrebbe essere avvicinata questa sequenza vorticoso e senza pause, *in apnea* potremmo dire: «... un gorgogliante grido / che nasce in un punto lontano / e si batte per il suo nido // e poi, intravisto uno snodo, / in una salmodia si scioglie / e insieme il gesto si raccoglie / in un lamentoso riannodo // in un'infinita anticamera / che non arriva a una porta / eppure risale e s'inanima / fino a una terra mai sorta» (*Canto*). L'esempio di Rebora, ma anche di Jahier o di Slataper, può avere un peso altresì nella tensione di questa poesia verso la corallità di *voci* (come s'intitola una sezione della raccolta): un anelito alla dissoluzione del soggetto in un coacervo di canti e di esistenze sofferenti ⁽⁷⁷⁾.

In questa temperie morale e stilistica si svolge anche il tratto più recente del percorso di De Signoribus. Ecco *Nell'acerba radice*, da *Ronda dei conversi* ⁽⁷⁸⁾:

nell'acerba radice
a lungo son vissuto
nella febbre fattrice...

così mai ho saputo
– oltre l'immaginato –
come davvero luci

gioventù

ora richiedo asilo
nell'aspro terremoto
che sfaglia il dì morente

ora ti chiedo il filo
ancora non sfibrato
nascente dal tuo vero

il tu.

⁽⁷⁶⁾ E. CAPODAGLIO, 'L'alfa armonica' nel nuovo libro di poesia di Eugenio De Signoribus, «Corriere Adriatico», 4 giugno 2000: «È una linea, quella dell'azione poetica, che discende, oltretutto da Volponi, da Clemente Rebora, senza l'esito religioso; e ancor più da Caproni, risentendo anche dell'attenzione per Remo Pagnanelli, con il quale De Signoribus condivide certi scenari onirici, che nel maceratese sono più clinici e in lui più allegorici e morali».

⁽⁷⁷⁾ P. MACCARI, *De Signoribus, la lingua inedita di un populista*, «Il Corriere di Firenze», 12 gennaio 2001.

⁽⁷⁸⁾ E. DE SIGNORIBUS, *Ronda dei conversi* (1999-2004), Milano, Garzanti, 2005.

Presta una particolare attenzione agli echi del Rebora religioso Andrea Cortellessa. Di «commoventi preghiere da Rebora tardo» il critico ha parlato – e occorre concordare – per la *Postfazione* in versi di Patrizia Valduga agli *Ultimi versi* di Giovanni Raboni ⁽⁷⁹⁾:

Non vivo più morentemente, amore:
vivo tutta viva: vivo di te!

Amore, amore mio senza parola,
tutto è desolazione senza te!

Amore immoto, amore senza fiato,
oh non lasciarmi orfana di te!

Amore padre, amore oltre ogni amore,
io sono senza senso senza te!

Unica verità della mia vita,
parola per parola fammi te!

Per il recentissimo poemetto *Maria* di Aldo Nove ⁽⁸⁰⁾ il giudizio è ancora più deciso:

Forse solo Clemente Rebora, nel nostro Novecento, aveva scritto poesie religiose la cui intensità e acuminatazza emotiva, prima che stilistica, era riuscita a rapire chi non era in grado di condividere il suo credo. E forse lo strumento semplice e antico che ha scelto Nove per far rivivere l'inno mariano nella nostra lingua e nella nostra sensibilità postmoderna, la quartina di endecasillabi, non è immune di certi episodi laterali dei *Canti dell'infermità*.

Ma il lavoro, come dicevo, resta tutto da fare. Basti per ora questo approssimativo promemoria.

⁽⁷⁹⁾ G. RABONI, *Ultimi versi*, postfazione di P. VALDUGA, Milano, Garzanti, 2006; cfr. A. CORTELLESA, *Il caso Menzogna*, «Alias», IX, 9, 4 marzo 2006, pp. 19 e 21; poi, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 313-316.

⁽⁸⁰⁾ A. NOVE, *Maria*, Torino, Einaudi, 2007; cfr. A. CORTELLESA, *Lo scandalo dell'amore infinito*, «Poesia», XX, 212, gennaio 2007, pp. 5-7.

CARMELO GIOVANNINI

IL PERIODO ROVERETANO DI CLEMENTE REBORA

1 - IL 3 LUGLIO 1945: DA DOMODOSSOLA A ROVERETO

Il 3 luglio 1945, a mezzanotte, Clemente Rebora da Domodossola raggiunge Rovereto. Aveva lasciato nell'Ossola una situazione disastrosa a causa della guerra: l'arresto del superiore generale padre Giuseppe Bozzetti e l'occupazione da parte dei tedeschi del Collegio Mellerio-Rosmini, dove Rebora abitava.

Il 4 novembre 1944 padre Giuseppe Bozzetti, superiore generale dei Rosminiani, veniva arrestato e portato in prigione a Novara fino al 21 dicembre, assistito anche da Rebora.

Il Collegio Rosmini stesso, già occupato dalle truppe tedesche, è «circondato dai cavalli di Frisia. I Rosminiani di giorno salgono al Calvario e di notte ritornano in Collegio». Doveva essere bombardato, ma arriva un contrordine del Comitato di Liberazione di Milano. Il 23 i Tedeschi lasciano il Collegio.

Nessuno, quella notte, riesce a dormire. «Neppure Rebora, che prega in oratorio con le braccia distese in croce e ogni tanto scende a vedere se la colonna degli automezzi è partita». Alle 5.45 i tedeschi e i fascisti hanno lasciato Domodossola. Viene issata la bandiera tricolore sulla facciata del Collegio. Il 7 maggio alle ore 17 col suono delle campane della Città e col fischio delle sirene è dato l'annuncio che la Germania ha capitolato e la guerra, in Europa, è finita!

Il superiore provinciale Giovanni Gaddo aveva scritto il 26 giugno al Superiore di Casa Rosmini a Rovereto: «Vi mando il caro don Clemente. Vi aiuterà a Loreto in tutto. Rimarrà costì fino ai Decreti».

E Rebora scrive al fratello Piero il 27 giugno 1945: «Se nulla muta, il mio indirizzo per luglio e agosto è: Casa Rosmini, Rovereto (Trento)».

Il 12 settembre arriva a casa Rosmini il nuovo Rettore, pure lui da Domodossola, padre Carlo Pagani: porta la conferma, attraverso i nuovi «decreti», che Reborà resterà a Rovereto. E lo comunica padre Gaddo stesso al superiore scaduto con una lettera dell'11 settembre 1945: «Eccovi il padre Rettore don Carlo Pagani. Egli leggerà i decreti. Vedete che don Reborà rimane a Rovereto. Prima però vada a dettare quegli esercizi cui già era promesso, poi a Domo a raccogliere le sue robe».

E il viaggio per Domodossola, raccontato in «Frammenti di vita» ⁽¹⁾ dal compagno di viaggio padre Francesco Zendri rosminiano, fu organizzato per il 20 settembre, in mezzo a tante difficoltà per le conseguenze della guerra.

Partirono da Rovereto S. Maria, dove una colonna di Americani aveva passato la notte ed era diretta a Milano. Il loro Capo li sistemò sul camion meno carico, e li fornì di coperte. Reborà per tutto il viaggio si immerse in una meditazione profonda, tenendo in mano un suo caratteristico bigliettoino.

Potrà scrivere: «Il mio pregare è divenuto un'invocazione muta, interna, di ogni momento» ⁽²⁾.

Solo arrivati alla stazione Centrale di Milano Reborà parlò un poco col Capo, ringraziandolo. Il viaggio continuò per Stresa, in treno, su una carrozza «Cavalli otto, uomini quaranta». Reborà continuò la sua estasi e solo a Stresa si sciolse nei saluti ai confratelli ritrovati.

Raggiunse Domodossola, dove ebbe la triste sorpresa di constatare che tutti i suoi scritti, gli appunti di conferenze e di corsi di esercizi erano stati portati come carta straccia nel vano caldaie: Reborà non li recupera! Già lui dopo la conversione aveva giustiziato «e scritti e libri e carte», consegnando tutto allo straccivendolo.

Ritornò a Rovereto, dove ricominciò da capo il suo lavoro di stesura di riflessioni, di appunti vari per conferenze, per giornate di riflessione e per corsi di esercizi, di ricordi (pochi), e soprattutto di studi sul pensiero ascetico di Rosmini.

L'ufficio specifico di Reborà, trasferito da Domodossola a Rovereto sarà quello di «prete assistente» alla chiesa di Loreto. Qui era sempre disponibile per ascoltare, per consigliare, e per dare conforto.

Il bene seminato da Reborà in quel confessionale della chiesa di Loreto è nascosto nelle coscienze di tante persone, che lo avvicinarono.

⁽¹⁾ C. GIOVANNINI, *Frammenti di vita*, Rovereto, Biblioteca Rosminiana, 2004, pp. 102-106.

⁽²⁾ C. REBORÀ, *Le Poesie*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1982, p. 245.

Lo stesso Padre Pio da Pietrelcina si fece garante della sapienza e della santità di Reborà quando Nevio e Bruno Meneghelli si sentirono dire: «Come mai venite da me? non c'è a Rovereto padre Reborà che è un santo?»⁽³⁾.

L'attività sacerdotale di Reborà diventerà sempre più intensa: la sua collaborazione era richiesta non solo a Rovereto, non solo in Trentino, ma a Milano, a Varese, a Bergamo, e nelle varie opere rosminiane. Solo prendendo in considerazione il mese di gennaio 1946 vediamo che l'opera di Reborà è richiesta a Lizzanella, a Sacco, al Seminario di Trento invitato da don Eugenio Bernardi per un triduo di esercizi in Seminario, alla chiesa di S. Rocco di Rovereto, al Sanaclero di Arco, a Milano...

Ricorrevano a lui per aiuto spirituale, ma anche per aiuto materiale. Siamo alla fine di una guerra devastante, che ha seminato bisogni materiali e povertà anche a Rovereto.

E Reborà nel suo codice genetico sentiva di possedere «un cuore d'orologiaio», a cui corrono «gli sgomenti o i depressi e non di rado e io mi trovo in obbligo di rimontarli quando e quanto posso»⁽⁴⁾. E anche a Rovereto sente risvegliarsi questo aspetto della sua personalità.

Ne è esempio questa breve lettera del 6 gennaio 1950, inedita, conservata come una reliquia dalla famiglia del destinatario, un pediatra di Rovereto. Lettera a me giunta in copia fotografica attraverso la nuora:

Perdoni se busso al suo cuore per un'opera di carità: conosco una famiglia poverissima dove c'è una bambina di circa 9 anni la quale bisogna di un paltoncino: se ne avesse uno smesso delle sue figlie che lei potesse cedere, tornerebbe ben utile a quella poverina.

Altrimenti, una giacca invece smessa da uomo per il padre.

Se non ne avesse disponibili, io ringrazio ugualmente nel nome del Signore dal Quale benedico la sua famiglia.

Don Clemente Reborà – Casa Rosmini – Rovereto.

Un giorno verso la fine degli anni Quaranta fu colto da un confratello mentre scendeva dalla sua cameretta portando sulle spalle il proprio materasso, che stava per consegnare ad un povero. Richiamato dal confratello-cuoco, senza replicare, mortificato, rifece il ripido scalone di Casa Rosmini, riportando sulle sue spalle, al terzo piano, il materas-

⁽³⁾ *Ritorno di Padre Reborà*, a cura di R. MUTINELLI, Rovereto, Longo, 1991, p. 76.

⁽⁴⁾ A cura di C. GIOVANNINI, *Epistolario Clemente Reborà*, vol. I, Bologna, EDB, 2004, n. 890.

so che ripose sul letto. Quel confratello portò invece il poveretto verso la cucina e lo rifocillò ⁽⁵⁾.

Molte altre testimonianze di persone, che a Rovereto hanno conosciuto la bontà, la disponibilità e la santità di Reborà furono raccolte da Remo Mutinelli in «Ritorno di Padre Reborà». Molti furono anche i destinatari di lettere di direzione spirituale, conosciuti a Rovereto.

2 - REBORÀ: RES, NON VERBA: SALVATORE BRUNO, ANTONIETTA GIACOMELLI; JULIUS EVOLA.

Due persone che evidenziano la carità, la disponibilità di tempo e di cure da parte di Reborà a Rovereto furono Salvatore Bruno e Antonietta Giacomelli; anche il prof. Julius Evola poté godere della squisita disponibilità sacerdotale di Reborà.

Salvatore Bruno: «Lo storpio di Dio»

Salvatore Bruno ebbe poco dalla vita, ma molto dalla bontà di Dio attraverso la sua ricchezza di fede e la presenza fattiva di Clemente Reborà. Era un grande invalido di guerra.

La bufera della seconda guerra mondiale lo aveva costretto a marciare nelle paludi di Ora sopra Trento, dove il suo fisico rimase disfatto. Dopo una serie di 14 operazioni in varie parti del corpo, affetto dal morbo di Burger, fu ridotto a muoversi in carrozzella.

«Ha trovato conforto nella fede, testimonia la figlia Jole, ed un grande sostegno in padre Reborà, che era di famiglia e veniva immancabilmente ogni mattina a portargli la Comunione e talvolta lo visitava anche nel pomeriggio» ⁽⁶⁾.

E fu Reborà che procurò a Salvatore Bruno la carrozzella, resa disponibile da una persona di Sacco a 4 km di distanza dalla casa di papà Bruno. «Carrozzella che Reborà aveva spinto, lui sacerdote, lui poeta, testimonia ancora la figlia Jole, da Sacco fino in città» ⁽⁷⁾. Abitava al primo piano di una casa nella piazzetta antistante la chiesa della Madonna di Loreto [Piazza che aspetta di essere chiamata «Piazza Clemente Maria Reborà»!...].

⁽⁵⁾ *Ritorno di Padre Reborà*, cit., pp. 26-27.

⁽⁶⁾ *Ritorno di Padre Reborà*, cit., pp. 59-60.

⁽⁷⁾ *Ritorno di Padre Reborà*, cit., p. 60.

Procurata la carrozzella, Rebora si preoccupò anche del suo uso. Entrava in casa, si caricava «a beloio» ⁽⁸⁾, a cavalluccio, papà Bruno sulle spalle, lo portava fino all'atrio di ingresso e lo deponeva nella carrozzella aiutato dalla moglie Maria e dalla figlia Jole. E spesso lui stesso spingeva la carrozzella per corso Rosmini, per corso Bettini o per via Mazzini e via Garibaldi.

Rebora lo diresse spiritualmente dal 1946 al 1952.

Nonostante le fragili condizioni di salute, sarà papà Bruno a creare, per l'Anno Santo 1950, l'occasione di un viaggio a Roma. Viaggio raccontato poi da Rebora il 16 settembre 1956 in una stupenda poesia il cui incipit è «*Baciargli i piedi*».

In un primo momento il viaggio doveva farsi a piedi spingendo Rebora la carrozzella di Bruno Salvatore da Rovereto a Roma. Intervenne padre Bozzetti, che permise il viaggio ma in treno, e, per motivi di organizzazione interna alla comunità religiosa di Rebora, nella seconda metà di giugno, con ritorno entro il 27 giugno 1950.

A Roma, durante l'udienza in San Pietro per la canonizzazione di Maria Goretti, il papa Eugenio Pacelli Pio XII sostò proprio davanti a Salvatore Bruno e parlò un istante con lui chiedendo spiegazioni intorno alle sue condizioni di salute e al luogo di provenienza.

Come testimonia una fotografia Rebora è inginocchiato dietro di lui. Prima che il Papa si allontanasse si lanciò come suggerito dal confratello Mario Sala, «presto se vuol baciare la mano al Papa»! Ma una guardia svizzera, con una *gomitata*, lo fermò e lo spinse indietro!... Quella gomitata, oltre al male fisico, gli procurò un tremendo male morale. Avvertì, però, che la privazione di un incontro fisico col Papa era un modo per riparare le parole e gli atteggiamenti suoi e della sua famiglia – del padre soprattutto – avversi al Papa e alla Chiesa.

«Famiglia brava la mia, spiegò poi Rebora nel 1953, s'era poi sganciata al tempo di Garibaldi dalla sua tradizione cattolica, con grande rettitudine e austerità, ma senza più nulla di soprannaturale». «Al tempo di Garibaldi, spiega ancora Rebora, la Chiesa era vista come nemica dell'unità d'Italia».

In «Charitas», a un anno dalla morte, nel 1951, apparve un lungo e commovente articolo, in cui Rebora ricordava la grande figura del suo figlio spirituale, «*lo storpio di Dio*» come egli stesso si firmava ⁽⁹⁾.

Salvatore Bruno, ai primi di ottobre 1950, sarà accompagnato dalla

⁽⁸⁾ *Ritorno di Padre Rebora*, cit., p. 61.

⁽⁹⁾ «Charitas», ottobre 1951, pp. 301-303 e p. 311.

figlia Jole da padre Pio a S. Giovanni Rotondo. Ritornato a Rovereto il suo male si aggravò e morì pochi giorni dopo l'11 ottobre 1950. Rebora detterà, come altro segno di affetto verso questo eccezionale figlio spirituale, le parole per la memoria funebre:

Salvatore Bruno: grande invalido di guerra che, rassegnato alla sua mutilazione e ai suoi continui patimenti, sopportò con eroica Fede e anche con piacevole allegrezza le sue sofferenze estese in tutto il corpo, offrendole generosamente al Signore per attrarre anime a Lui, tutto confidato nella Madonna.

Spirò a Rovereto, il giorno della Maternità di Maria, l'11 ottobre 1950 A. S. lasciando in profondo ma cristiano dolore la sua amata moglie Maria e la sua diletta figlia Jole, e si uniscono a loro nel rimpianto la sorella a lui così cara, il fratello, i cognati, zii e tutti i parenti e conoscenti e il suo Padre Spirituale.

Confidiamo che dal Cielo egli ottenga pace e benedizioni a quanti lo amavano.

Antonietta Giacomelli

Un'altra notevole figura nel lavoro spirituale svolto da Rebora a Rovereto è quella di Antonietta Giacomelli.

Cugina in secondo grado di Antonio Rosmini, in conseguenza del lavoro del padre (prefetto), fu costretta ad una serie di peregrinazioni, finché la famiglia nel 1892 si stabilì a Roma. Qui la sua casa divenne presto luogo di incontri e di dibattiti nel tentativo di rinnovare la Chiesa. Dal padre aveva acquisito un senso vigile della politica.

Con l'avvento del fascismo la Giacomelli abbandonò ogni attività pubblica e si ritirò a Rovereto presso le Suore rosminiane, che gestivano l'Asilo Rosmini.

A Rovereto fondò la sezione delle «Giovani esploratrici italiane», che ebbe come presidente la madre di Fabio Filzi, Amelia.

In questo periodo la Giacomelli conobbe presso la chiesa di Loreto padre Rebora, che lì prestava la sua opera come sacerdote e lo scelse come suo Direttore spirituale.

Nel 1948, nel fermento delle prime importanti votazioni in Italia, si mise a capo di un «Gruppo di donne» per la costituzione di un fronte in difesa della moralità e dei «massimi valori umani». Rebora ne rimase coinvolto. Nel gennaio 1948 uscì un foglio volante firmato il «Fronte degli onesti» e nel giugno un altro foglio che annunciava «un modesto mensile apartitico intitolato Vox clamantis», che effettivamente uscì. La Giacomelli vi coinvolse molte personalità tra cui Giorgio La Pira, Giulio Salvadori, don Giovanni Calabria, Angelo Colombo.

Don Giuseppe Zambarbieri, già segretario di don Orione e poi suo terzo successore e figlio spirituale di Rebora, promise di pubblicare «l'appello» nel suo bollettino «La Piccola Opera della Divina Provvidenza». Uscì effettivamente ed era firmato «Il Fronte degli onesti»; datato «Rovereto di Trento (corso Rosmini 1) – Giugno 1948». Tra parentesi e fuori corsivo leggiamo: «Da un Appello diffuso da don Clemente Rebora, dell'Istituto della Carità».

Rebora in quei mesi scriveva alla sorella Marcella invitandola a «votare e bene», ma poi aggiungeva: «tu sai che io capisco solo la politica del Padre eterno!»⁽¹⁰⁾.

Antonietta Giacomelli morì a Rovereto a 92 anni di età il 10 dicembre 1949.

L'11 gennaio 1950 il quotidiano «Il Popolo Trentino» dedicava un'intera pagina alla Giacomelli con la collaborazione organizzativa anche di Rebora per trovare i collaboratori e con un suo articolo dal titolo «L'importanza del suo esempio». Un gesto ormai abbandonato da Rebora convertito e rosmينiano questo proporsi a un mezzo di comunicazione, ma che continuerà poi con la collaborazione a «Charitas», soprattutto con un originale studio sulla vita interiore di Antonio Rosmini. Rebora nell'incipit del suo articolo scrive:

«L'intimo valore di una persona si rivela e si comincia ad apprezzare veramente dopo che è partita da questo mondo. Così accade per Antonietta Giacomelli accolta dalla Madonna il 10 dicembre 1949. Ho avuto la grazia di seguirla un poco, e con sacerdotale amicizia, in questo ultimo scorcio di vita, che fu per lei di ascesa e di compimento; ma solo adesso mi pare di intravedere qualcosa e da imparare».

Ed evidenzia l'entusiasmo di «nonna» Antonietta come capo delle giovani guide; la sua pubblicazione dei fascicoletti «Il Fronte degli onesti» e di «*Vox clamantis*»; la pazienza nella sua ultima malattia per «la peggiore frattura del femore sinistro»; la sua profonda stima per Bruno Salvatore «comune amico», che nello stesso ospedale di S. Maria del Carmine stava subendo la quattordicesima operazione ad un braccio. E «nonna» Antonietta commentava: «Basterebbe un esempio simile per dimostrare l'immortalità dell'anima»⁽¹¹⁾

⁽¹⁰⁾ «Microprovincia», n. 32, gennaio-febbraio 1994, pp.197-203.

⁽¹¹⁾ Cfr. Su questo articolo di Rebora uno studio di G.M. BALDI & G. MENESTRI-NA, in «Humanitas», n. 2, marzo-aprile 2003, pp. 324-336.

Il prof. Julius Evola

Il 2 maggio 1949 Rebora, ritornato a Rovereto dopo un tour di apostolato tra Milano, Stresa e Domodossola, trova una lettera di Goffredo Pistoni.

Era il Pistoni un giovane avvocato, che don Carlo Gnocchi «l'apostolo dei mutilatini» di Milano, aveva voluto affidare a Rebora per una revisione di vita dopo la metà di settembre 1947.

«Ho pensato a Lei come a quella più adatta. Non mi dica di no. Al Calvario o altrove purché con Lei. È un'anima d'eccezione che viene naufrago dallo sfacelo di ogni fiducia umana alle certezze del Vangelo».

Sono parole di don Gnocchi trascritte da Rebora in una lettera a padre Gaddo, da Rovereto il 26 agosto 1947, in cui chiedeva il benessere per tale richiesta.

Rebora e l'avvocato Pistoni si incontreranno al Calvario di Domodossola il 16 settembre 1947 per una settimana di ritiro.

Ora è lo stesso Pistoni che, a sua volta, con una lettera del 2 maggio 1949, prega Rebora di recarsi all'ospedale di Bologna al capezzale del suo amico prof. Julius Evola.

Rebora subito informa il suo Superiore di tale richiesta e, dopo aver riportato le parole di Pistoni, aggiunge:

Nel mio miserere Gesù mi fa sentire un anelito del suo coarctor per quest'opera di carità: il prof. Evola ha avuto seguito mentre dirigeva correnti occultiste; se ben ricordo però non lo conosco di persona. Forse servirebbe anche a purificare il mio passato. Ma sto felicissimo al Fiat.

Ottenuto il placet del Superiore Rebora si reca a Bologna dove sarà ospite dei Salesiani.

A Casa Rosmini il cronista scrive il 9 maggio 1949:

D. Rebora parte per Bologna ore 0.13 per trovare un infermo dietro invito di un amico che pagherà le spese» e l'11 maggio: «Ritorna ore 14 don Rebora ⁽¹²⁾.

Il 10 maggio da Bologna Rebora scriveva a G. Pistoni:

Torno ora dal nostro Evola; abbiamo parlato a lungo, e ci siamo lasciati fraternamente, ma senza alcun visibile mutamento, che d'altronde non potevo aspettarmi; ma l'ho sentito come chi vorrebbe raggiungere «il grosso dell'esercito», come mi disse, e in sospesa attesa di cosa sarà di lui,

(12) Cfr. «L'Avvenire», 19.6.1997, *Evola, venga a Lourdes*.

d'accordo contro questo mondo ma come sete d'assoluto che sfugge tuttavia Colui che ha detto: Chi ha sete venga da me e beva.

Mi ha detto che, se ripassassi da Bologna, ritorni da lui, però non ho creduto bene prolungare la mia dimora a Bologna, non scorrendo nessun segno della grazia da secondare per ora.

Oh amiamolo tanto nel Signore! e preghiamo che le sue opere delle quali sta curando una ristampa, con qualche altro nuovo volume, non abbiano a incatenarlo, vedendo il successo che hanno, e non danneggino le anime fuorviandole in una spiritualità falsa («Immagini di ben seguendo false»), soprattutto se vi sia duplicità interiore.

E da Rovereto chiude e spedisce la lettera:

Rovereto, 12 maggio 1949

Tornato in sede, chiudo questa lettera, dicendoti che mi cresce in cuore una soprannaturale tenerezza per lui. Mi ha narrato un fatto interiore occorsogli nel bombardamento di Vienna, ed egli soggiunse che gli rimane tuttavia misterioso, con questa sua prova in corso. Io invece confido di scorgerne il significato provvidenziale e decisivo per l'anima sua. Pensa che questa mattina gli ho scritto proponendogli di venire a Lourdes in treno ospedale che partirà il 27 di questo mese da Vercelli e sul quale sarò io pure – volendolo Iddio – come uno degli assistenti spirituali; e non potendo adesso, veda se potesse andarvi invece col treno del prossimo agosto.

Stiamo uniti a pregare per lui, nella carità di Cristo che urge ma che conosce i tempi e i momenti i quali sono in potestà del Padre.

3 - RINVENIMENTO DI UN RITRATTO DI ANTONIO ROSMINI

In casa Orsi, a Rovereto S. Maria, Rebora scopre un ritratto di Antonio Rosmini di Giuseppe Craffonara e ritornato a Casa Rosmini stende per il superiore padre Gaddo questa relazione, che fu poi trascritta, il 16 aprile 1952, nel Diario di Casa Rosmini, da cui noi attingiamo:

Avvertito pochi giorni fa che la famiglia Orsi (discendente della casata di D. Pietro e D. Paolo Orsi) custodiva un ritratto di Antonio Rosmini, e invitato a prenderne visione, oggi 14 aprile 1952, mi vi sono recato.

Con mia grande gioia, mi trovai davanti a un pregevole dipinto a olio (del Craffonara, penso, o dell'Udine?) su tavola di legno, di circa 36 per 28, nel quale è raffigurato il Padre Fondatore nello splendore della sua giovane virilità (mi parrebbe verso i 28 anni); egli è colto in atto di chi, mentre è intento a scrivere sopra un grosso quaderno, abbia dovuto sospendere il lavoro, perché chiamato da qualcuno che vuole entrare nella sua cameretta: è rito, tiene levata la penna d'oca nella mano destra e rivolto il fiorente viso sovrano verso chi viene a trovarlo; ha uno zucchetto, indietro, sul capo animato di ciocche di capelli, e campeggia sullo sfondo di un diafano paesaggio che si intravede da una finestra aperta.

Ma ecco l'intenzione preziosa e commovente: la pagina sinistra del quaderno aperto appare per metà già scritta e l'ultima linea reca ben distinta questa frase: - l'idea dell'essere è verità.

Sotto il quaderno, a sostegno, occhieggiano due volumi; sui labbri dell'uno si legge: Della educazione cristiana; e sull'altro: Opuscoli filosofici, vol. II. Credo che questo ritratto risalga al 1825, e sia stato lasciato in dono dall'affezionatissimo discepolo, ormai maestro, al suo così caro D. Pietro Orsi, a ricordo, prima di lasciare Rovereto per Milano, dove Rosmini si trapiantò nei primi mesi del 26.

P. Clemente Maria Reborà

Don Pietro Orsi e il fratello don Paolo furono tra i migliori amici di Rosmini giovane. Don Pietro fu professore di Lettere nella quarta classe di latinità, e fece di Rosmini questo pubblico elogio dopo un lavoro in classe: «Bravo Rosmini, bravo! Andando avanti di questo passo, farete parlare di voi il mondo».

E i due fratelli rimasero per Rosmini maestri, confidenti e amici, per tutta la vita.

4 - IL RITORNO ALLA POESIA DOPO VENT'ANNI DI SILENZIO

Già dai primi anni del periodo roveretano, Reborà ritorna alla poesia, dopo più di vent'anni di silenzio.

Fu stimolato molto dal fratello Piero, che intende curare per Vallecchi di Firenze un'edizione delle poesie di Clemente: usciranno il 7 febbraio 1948.

Otto sono le poesie religiose (1936-1947) raccolte in questa pubblicazione, mentre «la Fiera Letteraria» pubblicherà: *Aspirazioni*, *Inno per il Popolo*, *Bocciolo di rosa reciso*, *Alla mamma*.

Il 28 luglio 1949 al fratello Piero confessa:

Mi sento interiormente più vicino al canto di quanto non lo fossi dopo la chiamata»; mentre dopo la composizione di «*Amor dammi l'Amore*» il 6 giugno 1946 aveva la sensazione che la poesia dopo vent'anni di silenzio fosse «un rigagnolettino d'acqua versato da un secchio nel suo torrente letterario da gran tempo inaridito».

Molte poesie prendono lo spunto dentro la Comunità di Casa Rosmini raccolta per festeggiare S. Carlo, onomastico del rettore padre Carlo Pagani: *La Chiocchia*, *Torna S. Carlo*, *Ecco S. Carlo*, *Don Carlo parte*. Altre poesie prendono lo spunto dalla celebrazione di feste religiose.

Furono pubblicate nel Bollettino parrocchiale di S. Marco: *S. Anna*, musicata dal maestro Tullio Perin, socio dell'Accademia degli Agiati, *Alla Mamma*, *La Regalità di Nostro Signor Gesù Cristo*.

Altre poesie del periodo Roveretano furono poesie su ordinazione: Annunciazione (1946) «commissionata» da padre Gaddo; *Et iterum venturus est cum gloria* (1947) per l'onomastico di padre Gaddo; Cinquantesimo di vita religiosa di padre Giuseppe Bozzetti (1951) «commissionata» da padre Clemente Riva.

Con questa poesia possiamo porre fine in Rebora alla poesia d'occasione e scorgere l'inizio di una poesia ricca, personale, partecipata, mistica, perché Rebora stesso dice di avvertire che «la poesia è uno scoprire e stabilire convenienze e richiami e concordanze tra il Cielo e la terra e in noi e tra di noi» (al fratello Piero 12 novembre 1950); e chiarirà meglio nel novembre 1955 che «far poesia è diventato per me, più che mai, modo concreto di amar Dio e i fratelli» ⁽¹³⁾.

Questa maturazione della vena poetica in Clemente Rebora è molto stimolata e favorita dall'intenso lavoro e studio della spiritualità di Rosmini, compiuto nei mesi estivi dal 1948 al 1953, trascorsi nel silenzio e nel raccoglimento all'Abbazia rosminiana della Sacra di S. Michele in val di Susa, «Culmine vertiginosamente santo» ⁽¹⁴⁾.

In *Charitas* nell'ottobre 1951, p. 299, Rebora confessa che attraverso la lettura e lo studio del pensiero, della spiritualità e della personalità del Padre Fondatore alla ricerca del segreto della sua «grandezza», sentiva, nel suo interno, crescere «un soprannaturale benessere (che rifluiva talvolta anche sul fisico):

le mie ossa si mettevano a posto,
i polmoni respiravano profondo,
e il pensiero non faceva da trapano,
ma gioiva del dono dell'intelligenza;
mi muovevo finalmente
nella parola di Dio come nel mio elemento:
la Buona Novella del Regno operava;
per cui il dolore cresceva in amore,
e il *Miserere* si compiva nel *Magnificat*.

Il 12 settembre 1951 si concretizzava la sua tenera e profonda devozione alla Madonna, sempre amata anche da laico: consenziente il Superiore aggiunge al suo il nome di Maria: da allora si firmerà Clemente Maria Rebora.

⁽¹³⁾ C. REBORA, *Le Poesie*, 1982, p. 245.

⁽¹⁴⁾ *Il poeta Clemente Rebora alla Sacra di S. Michele, Culmine vertiginosamente santo*, a cura di C. GIOVANNINI, ristampa 2006.

5 - STRESA, 16 DICEMBRE 1952: REBORA È COLPITO DA «EMORRAGIA CEREBRALE»

Domenica 14 dicembre 1952 Rebora si trova nell'Ossola e in serata lascia Domodossola per Stresa per completare il suo annuale servizio spirituale di confessore straordinario.

Ma nella notte di martedì 16 dicembre 1952 a Stresa è colpito dal primo grave malore: «emorragia cerebrale».

Il Rettore del Collegio Rosmini padre Giovanni Pusineri «chiamato subito dopo la Messa alle 7.30, va a trovare in camera padre Rebora: egli è a letto con un attacco di paresi destra: non può muovere la gamba destra, pochissimo il braccio destro. Alle 8 venne il Dottore. Egli constatò la pressione a 220. Gli fa iniezioni e gli prescrive riposo. Durante la giornata altro colpo più grave. Il 17 dicembre il medico gli rileva la pressione a 140. È un pochino migliorato. Ha bisogno di riposo. Padre Pusineri perciò disdice tutti i suoi impegni a Milano, a Brescia e altrove» (15).

Il 18 dicembre detta una lettera per la sorella Marcella annunciando che «il Signore, quando prova, dà prova del suo grande amore» e in calce Padre Pusineri aggiunge: «18 sera. Come le dissi per telefono, Don Clemente viene riprendendosi lentamente dei due colpetti avuti il mattino presto e in giornata di martedì 16: paresi destra. La pressione è stata ribassata energicamente: gli arti riacquistano lentamente la loro funzionalità: ma dovrà riposare a lungo. Qui è assistito e ha compagnia. La casa è comoda e fornita del necessario: il medico a disposizione: è un mio scolaro di 30 anni fa. Manda saluti a tutti e continuamente prega». E Rebora nel suo *Diario* scriverà:

Celebrata l'ottava dell'Immacolata, trovandomi nel nostro Collegio Rosmini di Stresa, chiesto la sera al fratello sacrista di darmi l'indomani «tanto sangue» (l'ampolla del vino più capace), la notte alle 3, sentendomi la mente lucida, feci per alzarmi in preghiera per scrivere e mi scopersi visitato dal Signore. (Come lo ringraziai di aver annunziato il mio arrivo a Milano con il se a Dio piacerà!) (16).

Nel diario di Casa Rosmini a Rovereto il 12 febbraio 1953 si annotava: «Giunge notizia da parte di padre Pusineri e da padre Rebora stesso che le condizioni di questi non gli permettono di ritornare a Ro-

(15) *Diario*, Collegio Rosmini di Stresa, 16 dicembre 1952.

(16) C. REBORA, *Diario intimo*, Novara, Interlinea, 2006, p. 34.

vereto e che per decisione del P. Generale resterà a Stresa, quindi spedire la roba. Ciò suscita molto rincrescimento in Rovereto, dove P. Rebora era contornato da molta ammirazione per il gran bene spirituale e materiale, che da circa otto anni faceva con grande spirito di umile carità».

Qualche settimana dopo il mercoledì santo 1953 scriveva ad Adelaide Coari:

«Pare che la possibilità di una ricaduta – e allora decisiva – in quella infermità che questa volta è stata solo una paresi, induca i miei Superiori a metter meno in giro questo poveretto. Ma non sia mai tolta la grazia di ascendere incessantemente dal Miserere al Magnificat qualunque cosa accada, unanimi».

E padre Clemente Maria Rebora fisicamente a Rovereto non tornerà più.

Il 13 aprile 1954 sarà firmata ufficialmente la sua nomina a Socio ordinario dell'Accademia Roveretana degli Agiati, a 204 anni dalla Fondazione.

UMBERTO MURATORE

CLEMENTE REBORA: IL CANTO DELLA SANTITÀ

1. DAMMI IL NOME CHE MI DESTI!

Il 15 giugno del 1930, festa della Santissima Trinità, Clemente Rebora, neo convertito e fresco di prima comunione (24 novembre 1929) e di cresima (l'aveva ricevuta il giovedì precedente), con davanti ancora un futuro tutto da inventare, pregò dal profondo del suo cuore con le parole di Paolo sulla via di Damasco: «Signore mio, che vuoi tu che faccia?» Subito dopo aggiunse: «Dimmi quel che vuoi che io faccia, ed io lo farò»: Infine concluse con una invocazione: «O Santissima Trinità di Dio, dammi il nome che mi desti!»⁽¹⁾.

Com'è abitudine tra i poeti veri, in questa invocazione Rebora non avrebbe saputo spiegare con la ragione ciò che chiedeva. Ma l'ultima invocazione ci avverte che egli «presentiva», cioè intuiva con una specie di sillogismo contratto senza esserne cosciente, una cosa giusta: l'esigenza, per ogni uomo di rispondere al nome che ha.

Chi conosce la vita di Rebora, sa che con la prima e con la seconda invocazione («che vuoi che io faccia? Dimmi quel che vuoi che io faccia») egli in quel momento era conscio di chiedere semplicemente se doveva seguire la via del laicato cristiano, oppure quella del religioso, o quella del sacerdozio. Sa anche che con la terza domanda («Dammi il nome che mi desti») egli intendeva in qualche modo corrispondere a ciò che indicava il suo nome di battesimo. *Clemente* infatti, gli aveva spiegato un professore di ginnasio, è una parola formata al tempo stesso da tre parole: ens, mens, clemens; e queste tre parole racchiudono, a loro volta (questo lo scoprirà in seguito), attributi che possono essere

⁽¹⁾ U. MURATORE, *Clemente Rebora. Santità soltanto compie il canto*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1997, p.177.

riferiti alle tre perone divine: il Padre (ens), il Figlio (mens), lo Spirito Santo (clemens) ⁽²⁾. Chiedere dunque alla Santissima Trinità di dargli il nome che gli aveva dato nel battesimo, voleva dire chiedere di vivere d'ora in poi una vita che si avvicinasse il più possibile alla santità della Trinità.

2. L'ETERNO ARCHETIPO CHE STA SOTTO IL NOME

Ma in questa preghiera stava racchiuso virtualmente qualcosa di più profondo, che sarebbe venuto alla luce in seguito.

Il nome che il bambino riceve alla nascita vuole esprimere, in tutte le culture, un augurio (*nomen-omen* si dice da tempo immemorabile), una qualità positiva umana, che i genitori si augurano di vedere realizzata dal proprio figlio con la vita futura. Come se proclamassero davanti a tutti:: vorrei che tu diventassi quello che dice il tuo nome.

Se però proviamo a vedere la cosa più a fondo, a spingere lo sguardo entro le viscere filosofiche e teologiche dell'esistenza (quelle fondamentali che Rosmini chiamava ontologiche), scopriamo che il nome dato all'uomo indica qualcosa di più serio. Esso è, a sua volta, l'eco di un nome più profondo, il nome che Dio stesso dà ad ogni uomo. Da questo punto di vista, il nome che ciascuno di noi porta è un tentativo più o meno riuscito di quello che Dio, all'atto di crearci, ha voluto per noi. In altre parole, il genitore, guardando suo figlio, nato in quel tempo, da quella donna, con quegli occhi, con quel volto, con quelle attese, in quel territorio, cerca di indovinare dai segni della Provvidenza che cosa la vita potrebbe riservare a suo figlio, e fissa il tutto in un nome: Eugenio, Fausto, Enrico, Giovanni, ecc. Il nome dunque come «icona», velo, simbolo del nome voluto da Dio.

Rosmini, in qualcuna delle sue pagine, spiega che cosa sia questo nome originario divino, di cui il nome esterno costituisce come l'ombra parziale e imperfetta. Rebora, nelle numerose letture che farà del suo Padre Fondatore, ha certamente incontrato questa suggestiva teoria, contenuta nella *Teodicea* da lui letta attentamente e nella *Teosofia* che lui cita. Ma anche se non si fosse fermato sulla teoria rosminiana del nome, certamente potrebbe averla ricavata da se stesso, attraverso la lettura costante che faceva dell'epistolario rosminiano.

Si tratta di questo. Dio, scrive Rosmini, nel creare ogni uomo con

⁽²⁾ C. REBORA, *Le poesie*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1988, p. 293.

un puro atto d'amore, gli dona determinate qualità che costituiscono come dei semi da sviluppare lungo la vita, come delle promesse affidate alla libera attività della creatura. Se l'individuo sviluppa queste qualità al meglio, raggiungerà un tipo di perfezione che sarà tutto suo, inimitabile dagli altri. Il tipo di perfezione da raggiungere con la vita Dio lo ha in mente già alla creazione e costituisce l'eterno archetipo di ogni creatura intelligente. Ciascun individuo quindi attraversa l'esistenza con davanti a sé, invisibile a lui ma visibile a Dio, un modello da sviluppare, una bellezza integra ma specifica perché diversa da quella di tutti gli altri. L'archetipo è il disegno di Dio sull'individuo, il desiderio del Creatore per la sua creatura intelligente e libera, l'auspicio supremo, il sogno di Dio per ogni uomo, la promessa che entra nel mondo e attende di essere realizzata, l'estremo lido da raggiungere. Noi, realizzando il modello originario e nel grado in cui lo realizziamo, diventiamo collaboratori della creazione. Ciascun individuo porta in sé, come progetto divino, il modello ultimo di perfezione che potrebbe raggiungere, se usasse al meglio tutte le potenzialità di cui è portatore fin dalla nascita.

3. L'INCONTRO BENEFICO CON ROSMINI

Giace qui la radice di tutta la spiritualità rosminiana, sulla cui scia presto Rebora si metterà, perseverando e approfondendola fino alla morte.

Non solo ogni uomo, ma ogni creatura è «chiamata» all'esistenza da Dio, ed è chiamata con un nome proprio, che non può essere condiviso da nessun altro, nome che è un programma. La realizzazione del programma, mentre nelle altre creature è già stata incorporata necessariamente come un orologio a tempo, nella creatura umana esige una risposta libera ed è condizionata dall'intensità e dalla continuità della risposta. Parlando del firmamento, il profeta Isaia invita i suoi connazionali, esclamando: «Levate in alto i vostri occhi e guardate: chi ha creato quegli astri? Egli fa uscire in numero preciso il loro esercito e li chiama tutti per nome» ⁽³⁾. Parlando invece di se stesso, esclama: «Il Signore dal grembo materno mi ha chiamato, fin dal grembo di mia madre ha pronunciato il mio nome» ⁽⁴⁾. Ad Isaia fa eco l'invocazione di Rebora: «Dammi il nome che mi desti», aiutami a rispondere col vissuto a ciò che tu vuoi per me.

⁽³⁾ Is 40, 26.

⁽⁴⁾ Is 49, 1.

Questa preghiera, uscita dal cuore del poeta nei primi tempi della folgorazione, dopo che la Parola lo aveva convinto alla svolta esistenziale ma non gli aveva ancora mostrate le vie nuove da percorrere, a sua insaputa stava per essere esaudita presto.

Ad un anno di distanza infatti Reborà avrà già la prima generale indicazione. Il 13 maggio del 1931, prende il treno per il Calvario di Domodossola, dove inizierà il noviziato in quell'Istituto della Carità, fondato da Rosmini, entro il quale consumerà il resto dei suoi anni. Nella nuova comunità religiosa egli da quel momento avrà agio di conoscere la testimonianza di vita e di pensiero di Rosmini. L'accostamento ad un tale santo intelligente gli permetterà di conoscere gradualmente tutte le vie, i tranelli, le asperità per le quali si giunge a riappropriarsi del proprio nome. Lungo gli anni egli verrà scoprendo quanto il suo Fondatore sia in grado di mettere ordine nei suoi pensieri, di dare un senso ai suoi precedenti presentimenti, di ordinare con l'aiuto della regola di vita ogni tassello ed ogni aspirazione. Già dai primi giorni del noviziato ne sentirà un beneficio spirituale enorme, che di riflesso fluirà anche sulla salute fisica. Negli anni maturi poi, quando la sua conoscenza si sarà approfondita, scriverà ogni tanto sui margini dei suoi minuscoli foglietti di appunti l'esclamazione di meraviglia: «Ah! Il Padre Fondatore!»

Rosmini gli chiarisce che raggiungere le promesse insite nel proprio nome rimane la vocazione fondamentale di ogni uomo, la risposta globale di chiunque è chiamato all'esistenza. Chi la raggiunge realizza nella propria umanità la perfezione, e con la perfezione raggiunge la salvezza, la santità. La salvezza poi è l'ultima sponda fissata all'individuo, la vittoria definitiva, il giorno che non conosce tramonto, il luogo dove l'anima può finalmente «riposare in Dio», senza più le incertezze e le minacce della vita militante. Chi avrà la fortuna di realizzarla diventerà un tipo peculiare di «bellezza microcosmica»: un'intelligenza amativa che vede in Dio tutto il mondo e la sua storia, ed ha agio di ammirare ed applaudire le grandezze del Creatore

4. L'ESIGENZA DI ARRENDERSI A DIO

Uno dei problemi del cristiano è che Dio ha sì un progetto su di lui, ma non gli rivela questo piano ideale se non a gocce, giorno per giorno, attraverso lo spicciolo spendersi dell'esistenza quotidiana. Bisogna dunque che la sua intelligenza e la sua volontà, per poter riappropriarsi del proprio nome, rimangano vigili e disposte a farsi dire da Dio ogni gior-

no qual è la Sua volontà per lui, e imparino a discernere con chiarezza la voce di Dio da quella del maligno. La vita diventa un intreccio continuo di chiamate e di risposte parziali, nelle quali se si segue la volontà di Dio si cammina verso l'archetipo originario, se invece si segue la logica delle proprie passioni ci si allontana dal progetto di Dio. Bisogna dunque che la nostra volontà si abitui a lasciarsi ammaestrare da Dio, a cedere a Lui il timone della nave che è l'esistenza, a riconoscere la Sua voce. Udita poi la Sua voce, bisogna «fidarsi» di lui quando non si capisce, e «arrendersi» a Lui quando tutta la nostra libido esistenziale vorrebbe combatterlo.

Su questo piano Rebora diventa da subito un modello di obbedienza per i fratelli, che egli accoglie come uniti a lui dalla volontà di Dio perché si aiutino a santificarsi «riamando» l'Amore. Non fa progetti a lungo termine, segue la regola con la docilità di un bambino, intrattiene lunghi colloqui con Dio in chiesa raccontandogli la sua vita passata e le nuove aspirazioni di santità, lascia all'obbedienza tutte le preoccupazioni sul suo futuro, accetta le parti dolorose come espiazione dei peccati precedenti, le promozioni (soprattutto quella sacerdotale), come una chiamata che non merita ma che non può rifiutare se Dio la vuole.

Perché la volontà di Dio possa giungere libera dalle interferenze delle passioni precedenti, egli rinuncia volontariamente ad ogni abitudine della vita passata, perfino all'uso di ciò che ha imparato (musica, letteratura, poesia, alpinismo, lingua russa, ecc.). Tranne che per i superiori, i quali conoscevano i suoi precedenti, Clemente Rebora a chi lo frequentava nella vita di ogni giorno appariva come un anziano semplice e umile, dalla parlata comune, infuocato forse di Dio ma povero di cultura e di esperienze sociali. Quasi un fanciullo mite, sorridente, buono con tutti, molto simile ai fraticelli dei fioretti francescani. Egli raggiungeva così il duplice desiderio di ritornare bambino nella fede abbracciata e di «patire e morire oscuramente» ⁽⁵⁾.

Mi raccontava un confratello ⁽⁶⁾ vissuto con lui qui a Rovereto, che nella chiesa della Madonna di Loreto Rebora aveva preso il posto per un certo tempo del rosmignano padre Giovanni Alice nella celebrazione della messa festiva principale, la «messa degli intellettuali». Quest'ultimo era un padre che si era fatto da solo: erudito, dalla parola sciolta e dall'immaginazione fervente. All'uscire dalla messa di don Clemente, la gente commentava: «Il padre di prima sì che era un intellettuale! Questo, al confronto, è un poveretto!» Certamente se alle orec-

⁽⁵⁾ C. REBORA, *Le poesie*, cit., p. 444.

⁽⁶⁾ Ricordo comunicatomi dal padre Lino Noriller.

chie di Rebora fossero giunti simili commenti, egli li avrebbe accolti con gioia, come un segno che il Signore veniva accettando il suo voto di «annientamento».

Una conferma del volontario nascondimento di Rebora agli occhi degli uomini mi viene da un altro aneddoto, sentito da un altro confratello (7). All'Abbazia Sacra di San Michele, in val di Susa, dove Rebora soggiornava per qualche tempo negli ultimi anni di vita, una volta si udì una persona, ospite della casa, che commentava, a proposito di Rebora: «Quest'uomo qui è un poveretto, un fallito! Che cosa ha fatto nella vita? Niente!».

5. L'URGENZA DI FARE PRESTO E BENE

Già dai primi giorni di vita religiosa Rebora si mette in mente che deve sostituire la vecchia passione per le scalate sulle Alpi con una nuova passione: l'alpinismo interiore, una scalata ai vertici della santità molto più dura della precedente. Qui egli dovrà cimentarsi come nei giorni in cui combatteva in trincea sul monte Podgora, su una cima che si chiamava «Calvario» proprio come il luogo del suo noviziato. Quella croce, issata in alto tra austriaci e italiani, era premonizione della nuova croce abbracciata nella vita religiosa, croce anch'essa a metà, fra le passioni nemiche e il desiderio di vincerle.

Se diventare santi è riappropriarsi del sogno di Dio su di noi, ed è una questione al tempo stesso fondamentale e lasciata alla libera generosità della risposta dell'uomo, allora il tempo diventa una componente importante. Si vive infatti una volta sola, ed i giorni passati non si possono più recuperare. Da qui una serie di sentimenti che percorrono in continuazione il cielo interiore di Rebora.

Rosmini al proposito scrive che solo Gesù e Maria hanno conseguito senza errori e con costanza dall'inizio alla fine il piano di Dio sulla loro esistenza terrena. Adamo ed Eva, ad esempio, avevano iniziato bene e finiranno bene, ma nel mezzo c'è lo strappo, il buco nero della caduta. Francesco d'Assisi ed Agostino d'Ippona hanno finito bene, ma avevano cominciato male.

Come questi ultimi, Rebora sente bruciante il sentimento di essere arrivato tardi a riamare l'Amore. Ogni volta che torna indietro, e prega il Signore di lasciare aperte in lui le ferite della passata «orribile» ingra-

(7) Me l'ha raccontato padre Carmelo Giovannini, un giorno che eravamo all'Abbazia Sacra di San Michele.

titudine, si sente come venir meno dalla vergogna e dal rossore. Gli pare impossibile che la sua anima si sia lasciata scivolare così in basso nel rovinare una promessa meravigliosa, offerta dalla infinita e prorompente generosità di Dio. Egli vive ora le infedeltà passate come una lebbra che si ostina in qualche modo a restargli attaccata. Ecco perché, al contatto con qualche giovane confratello o alunno, egli si sentiva come un'anima sporca tra anime «vergini», tremava al pensiero di poterli in qualche modo contaminare, dentro di sé una voce imperiosa gli ricordava: «Impuro!»

L'altro sentimento era la fretta. Egli aveva perduto molto tempo, era stato per 45 anni nomade errante su vie lontane dalla via della santità. Indietro non si poteva tornare. Dunque bisognava almeno non sprecare altro tempo, non perdere un secondo di più. Chi legge gli scritti spirituali di Rebora avverte ad ogni pagina questo bisogno continuo di occupare il tempo, di vivere con intensità ogni attimo, di chiudere tutti i varchi che possano disperdere anche una goccia della grazia che viene da Dio. Si sente dappertutto la «urgenza» (parola a lui cara) della santità.

Noi troviamo questa preoccupazione, quasi un'ossessione, in molte sue abitudini della vita nuova. Nessuno lo ricorda, ad esempio, passeggiare nei corridoi o nei giardini delle nostre comunità, concedersi cioè quei momenti di distensione dello spirito o pause ristoratrici, cui ogni religioso crede di avere diritto. Portava sempre la coroncina del Rosario in mano, presumibilmente per usarla nei momenti di viaggio tra un luogo e l'altro, tra una città e l'altra, oppure nel cambio di occupazione. Quando viaggiava per conferenze, ministero pastorale o ritiri spirituali, la sua valigia era sempre zeppa di libri pesanti, quasi temesse di non aver materiale sufficiente per riempire i momenti vuoti. Anche quando non leggeva o non pregava, la sua mente era ripiegata e assorbita verso un cielo interiore, dal quale gli altri venivano automaticamente esclusi. Allora si capisce perché il rosminiano padre Francesco Zendri, trovandosi a fare un lunghissimo e disagiato viaggio in treno con il solo Rebora, non ebbe l'occasione di intavolare con lui alcuna conversazione, né ebbe voglia di disturbarlo, vedendolo così immerso in meditazione. Si capisce anche la vivacità con la quale Rebora reagì quando, durante l'ultima infermità, il suo infermiere, vedendolo agitato gli consigliò: «Dorma e riposi, Padre, non ha mica alcun impegno». Egli rispose con forza: «Ho degli impegni interiori, non posso passare nemmeno un minuto in ozio. Non sono più mio» ⁽⁸⁾.

⁽⁸⁾ C. REBORA, *Passione*, Novara-Stresa, Interlinea-Sodalitas, 1993, p. 57.

6. STARE ALLEGRAMENTE SULLA CROCE

C'è un altro particolare che Rebora evidenzia tra i pensieri spirituali del suo «Padre Fondatore» Rosmini. È il tema dell'imparare a «goderne» con lo spirito durante il tempo in cui la carne soffre, l'intelligenza viene sfidata, la volontà contrastata. Un punto che è molto vicino alla «letizia» francescana, ma dai concetti riflessi più elaborati. Rosmini, in una delle regole che dà ai suoi religiosi, prospetta una situazione limite, nella quale il religioso venga a trovarsi contrastato, umiliato, e perfino ritenuto «pazzo» dagli altri. E lo esorta a «portare lietamente sul collo la sua croce» ⁽⁹⁾, parole che Rebora traduce in queste altre più espressive: «stare allegramente sulla croce».

Rosmini dà anche una qualche spiegazione di questa condotta, la quale costituisce «l'ineffabile segreto dei santi» ⁽¹⁰⁾. La ragione starebbe nel fatto che i santi più alti imparano a separare il carnale dallo spirituale, la parte esistenziale soggetta alle leggi della natura temporale e la parte spirituale soggetta alle leggi della grazia. Imparano inoltre a sottomettere la natura allo spirito, in modo che quest'ultimo sia quello che prende il governo del tutto. Quando si raggiunge tale stato di santità, allora è possibile nell'uomo che lo spirito goda anche nei momenti in cui la carne geme.

Noi troviamo molto spiccato nella vita di Rebora questo tratto dell'abbracciare con letizia la croce. Tutti ricordano il sorriso luminoso e aperto che egli dispensava ad ogni persona, anche nei momenti di maggiori sofferenze fisiche. Per gli infermieri che lo assistevano nell'ultima infermità, e che conoscevano bene lo stato dei suoi numerosi dolori fisici e turbamenti spirituali, questa storia del sorriso era sorgente di ammirazione e di stupore. Il suo era un sorriso «bello», della bellezza lucente ed integra della santità. Quando qualcuno glielo ricordava, egli si schermiva, anzi gli veniva il sospetto che fosse un nuovo ritrovato dell'antico tentatore per portarlo a ingannare le anime. Ma come per Rosmini, così per Rebora, si può dire che il sorriso sia stata l'ultima cosa a morire sulle loro labbra.

Forse sta anche nel suo saper vivere in gaiezza sulla croce il segreto della simpatia crescente per questo poeta mistico e religioso. Io credo che il ricordo più facilmente impresso nell'immaginazione di chi lo ha

⁽⁹⁾ Cfr. A. ROSMINI, *Regole dell'Istituto della Carità*, Bellinzona, Bertolotti, 1883, *Regole Comuni*, n. 63, p. 323.

⁽¹⁰⁾ A. ROSMINI, *Teodicea*, a cura di U. MURATORE, Roma, Città Nuova, 1977, n. 324, p. 214.

studiato o incontrato sia proprio quello del Rebora sacerdote che ti conquista con quel suo volto dal largo, mite e aperto sorriso. Ho un amico, a Stresa, letterato che dirige la rivista «Microprovincia» e scrive anch'egli poesie. Qualche volta va a trovare la tomba di Rebora, nella chiesa del Santissimo Crocifisso. E dice che egli lo vede (mistero dei poeti!), e capisce se è contento di lui dal fatto che gli sorrida o meno. Ho visto anche in altre anime sante quel tipo di sorriso: è di una bellezza pura e sorprendente. Per usare un'immagine schopenhaueriana, è il sorriso che si libra casto e sereno sulle miserie umane, proprio come il placido e colorato arcobaleno che ogni tanto appare tra l'infuriare degli elementi.

Se al patire di Rebora si aggiunge la componente della letizia spirituale, allora non è difficile capire come il suo intero viaggio esistenziale verso la santità, prima e dopo la folgorazione, possa essere equiparato ad un canto, intessuto e composto con la vita.

Egli, sia con la poesia prima e dopo la conversione, sia con le liriche, sia con le pagine di prosa compone una intera sinfonia musicale, che passa via via dalla fatica di inseguire uno stimolo fungente da presenza-assenza, all'altro fardello di portare a maturazione i germi santi depositati nella sua anima dalla Parola. Prima egli canta la via concessa ai suoi contemporanei per incontrare il Cristo che gioca in loro come «urgenza» nascosta e sfuggente. Poi canta la via della croce per appropriarsi della verità rivelata da Cristo. Il tutto non per aggiungere qualcosa al Dio che non ha bisogno di nulla, ma per realizzare la propria identità, per permettere al disegno di Dio di spiegarsi liberamente nel vissuto, per raggiungere in pienezza di vita quel bene da cui siamo partiti soltanto come promessa di vita eterna.

7. VERSI, POESIA E CANTO

Se ora volessimo raccogliere brevemente i pensieri principali elaborati dal secondo Rebora nel riandare la vita passata, possiamo farci un'idea del rapporto che si è stabilizzato in lui fra poesia canto e santità.

Egli vede l'universo intero come il ventre materno durante la gestazione. Ogni vita nasce fra i dolori del parto, avanza fra tanti sacrifici che costituiscono come un continuo morire. La vita, allora, come nascente da una madre comune (eco della madre Maria), che «dolorando», con un amore impastato di pianto, schiude e spiana al bambino la via della vita, il nascere e il crescere dell'esistenza.

Se l'uomo avverte la tensione vitale e avanza non lasciandosi trasci-

nare dagli eventi ma «anelando», cioè accettando le sfide, non scoraggiandosi, e poi tenta di raccontare la sua esperienza, allora può darsi che riesca a produrre poesia, e la poesia è di per se stessa «canto» ⁽¹¹⁾.

Però, «non tutti i versi fanno poesia» ⁽¹²⁾, cioè si traducono in canto. Lo proviamo tutti i giorni. Il canto della poesia vera ha bisogno di ispirazione, e l'ispirazione è qualcosa che non viene da noi, è un dono che sorge dall'interno spontaneamente, lo si avverte quando c'è ma non si può procurarlo quando manca. Lo sapeva benissimo Rebora, il quale dopo la conversione, per lunghissimo tempo, a chi gli chiedeva di fare poesie, rispondeva di sentirsi come un torrente vuoto, senza acqua, sul cui arido letto rimanevano ormai solo ciottoli. Avrebbe potuto comporre versi, ma non poesia. Un'esperienza simile l'ebbe anche Alessandro Manzoni, il quale dopo gli inni sacri e le tragedie non sentì più il fiotto interno capace di tradurre in poesia alcun verso.

Ma anche quando l'individuo sa raccontare la vita in poesia, bisogna ricordare che «non ogni canto produce buon respiro». La poesia infatti può essere anelito senza sbocco, dal bersaglio incerto, oppure anelito intramondano, che non raggiunge i cieli della trascendenza spirituale. Perché l'anelito sia salutare, bisogna che diventi esercizio di elevazione continua, passaggio dalla realtà terrena ad una realtà superiore, canto che coglie l'esistenza temporale come velo, ombra, finestra, icona di qualcosa d'altro che la superi e la completi e le dia senso pieno. Qui forse Rebora ha in mente la sua poesia dei *Frammenti lirici*, poesia «anelante» che «cantava» il suo dibattersi verso qualcosa o qualcuno che chiamava ma non si lasciava cogliere. Forse ha presente la poesia di tanti suoi amici, che hanno cantato egregiamente l'esistenza e la storia della creatura umana, ma il loro canto non li ha portati al senso ultimo dell'esistenza.

Eppure la poesia, anche quando non è ancora visibile il bersaglio, è in qualche modo già di per se stessa trascendenza, pungolo a non fermarsi, ad andare avanti. Infatti è la natura stessa della poesia a spingere sulla via della verità intera. Essa è intrinsecamente simbolo, finestra a qualcosa d'altro, visione mistica della realtà. Quindi porta in sé qualcosa di trascendente, usa le realtà terrene come veli per qualcosa d'altro. Se persevera, se ha pazienza, se si mantiene aperto, il poeta vedrà venire all'improvviso, quel «nessuno» che egli aspetta.

In questo senso una volta la poesia venne a Rebora provvidenziale.

⁽¹¹⁾ C. REBORA, *Poesia e santità*, in *Le poesie*, cit., p. 304.

⁽¹²⁾ C. REBORA, *Curriculum vitae*, in *Le poesie*, cit., p. 206.

E fu nei momenti bui della vita giovanile di Milano, oppure quando i traumi dell'esperienza bellica prostrarono il suo animo tanto in basso, da rischiare di spegnerlo per sempre. In quei momenti la poesia lo scampò dall'accidia della vita, dal pericolo del suicidio, dalla caduta definitiva nel torpore dei sensi, dalla trappola della rassegnazione e della rinuncia a cercare. Essa gli aprì un «varco» che lo tenne legato alla ricerca della verità: «varco d'aria al respiro a me fu il canto:/ a verità condusse poesia» ⁽¹³⁾.

8. LA SANTITÀ CHE CORONA IL CANTO DELL'ESISTENZA

Quando infine la poesia apre varchi al «buon respiro», quando cioè apre ad un senso che non esclude il soprannaturale, allora essa scende sul poeta e sugli uomini come benedizione spirituale. I versi si trasformano in «miele» che il poeta, come le api, raccoglie tra i fiori dell'esistenza, per nutrirsi e per offrirlo ai «fratelli». Non è facile elaborare questo miele. Il poeta lo produce «dolorando» sia per il travaglio della ricerca continua, sia per la fatica di mettere in ordine il nettare raccolto. Ma se è vero poeta, se i suoi versi sono impregnati di trascendenza, questi lo aiutano e aiutano anche gli altri a scorgere «in bellezza» la propria meta, il proprio destino finale.

A questo punto anche il canto del poeta si ferma. Il «buon respiro» che esso offre può portare l'uomo alle soglie della salvezza, ma non alla salvezza. Il suo canto benefico è come una costruzione cui manca il tetto per essere completa. Come Mosé, il poeta può condurre l'esistenza fino alle soglie della terra promessa, può anche vederla dal monte della sua poesia, indicarla col dito ai fratelli, cantarla in tutte le sue versioni, ma non può entrarvi e percorrerla.

Qui la poesia, se vuole continuare il canto della vita, deve aggrapparsi a qualcosa d'altro, passare dal sogno ideale alla realtà concreta, dal fiore al frutto, dall'intelligenza all'azione concreta della volontà libera. La completezza del canto viene offerta dall'irrompere della Parola sulla propria esistenza, Parola di vita al confronto della quale ogni canto puramente umano appare «chiacchera», balbettio di infante. La Parola è la grazia che salva.

Perché la grazia si trasformi in salvezza, però, ha bisogno della risposta libera del poeta, la risposta è adesione alla volontà di Dio, e

⁽¹³⁾ C. REBORA, *Curriculum vitae*, in *Le poesie*, cit., p. 296.

l'intreccio armonico tra la volontà di Dio e la volontà dell'uomo nel vissuto costituisce la santità.

La santità dunque è il coronamento della poesia, il sigillo, la sua completezza, il fiore ideale che diventa vissuto reale. Con la risposta concreta alla grazia il poeta si trasforma da maestro in testimone, da profeta e araldo del trascendente in un altro Cristo che calca il torchio da solo, portandosi la croce della propria esistenza anche se intorno a lui vede schizzare abbondante, quasi uno spreco, il proprio sangue ⁽¹⁴⁾.

9. I CANTI DELL'INFERMITÀ

Se volessimo trovare il punto culminante della vita di Rebora, nel quale il canto della poesia si fonde col canto della santità, non c'è dubbio che esso appaia, luminosissimo, negli anni dell'ultima malattia. I *Canti dell'infermità* ne costituiscono l'eco che giunge a quanti, come noi, non l'abbiamo conosciuto in vita.

Ogni canto di santità ha un suo timbro inconfondibile e originale. Ogni santo è se stesso e non somiglia a nessun altro. Il canto di Rebora, una volta ritornato il getto fluviale dell'ispirazione, è del genere del servo sofferente di Jahvé più che quello del giullare di Dio Francesco d'Assisi. Egli piange mentre canta, perché il suo canto parla di corpo che si disfa, di enormi buchi neri aperti davanti allo sguardo dell'anima, di dolori che non incontrano consolazioni, di un morire che non muore mai, della fatica che si prova nel tenere duro sotto il torchio, ecc.

Verrebbe spontaneo accostare i canti reboriani alle liriche di Giobbe, e l'accostamento in parte mi pare corretto, perché le due esperienze si assomigliano. Ma se si guarda con più attenzione, il canto della santità di Rebora è un canto-pianto che ha superato i dubbi del Vecchio Testamento, il canto dell'uomo redento, più somigliante ai gemiti di Gesù in Croce che a quelli di Giobbe sul letamaio.

A differenza di Giobbe, infatti, Rebora non si lamenta della sua sorte, non maledice il giorno in cui nacque, non ha interrogativi inquietanti da rivolgere a Dio, non avverte l'ingiustizia del trattamento che l'alto riserva al giusto in questa terra. Egli ormai sa che la sofferenza ha un senso, il suo anelare ha già penetrato i cieli della trascendenza e del soprannaturale, aspetta fiducioso la risposta ai misteri nell'oltre mondo e il suo cuore è pieno di speranza soprannaturale, di spiritualità integra.

⁽¹⁴⁾ C. REBORA, *Solo calcai il torchio*, in *Le poesie*, cit., p. 286.

Egli dunque si limita a «raccontare» la sua esperienza singolare, a scavare nel mistero dello scontro violento tra l'io soggetto confitto in croce, il suo desiderio mondano di uscirne al più presto, l'imperativo divino di resistere. Reborà semplicemente racconta «il gemere» e gli «urli» della natura umana, senza accusare nessuno, ad imitazione di Cristo in Croce. Egli «ausculta», «analizza», «fotografa» ogni cosa. Il suo pianto sintetizza in tutta la sua possanza l'atrocità della sofferenza fisica e mentale che ti inchioda su un letto, segna i gemiti che salgono dalla carne, l'impellente desiderio che queste catene si sciolgano in qualche modo, la tentazione di sentirsi abbandonato dal Padre, quanto costi in tali momenti atroci e bui abbandonarsi nelle mani della misericordia di Dio. Ma al tempo stesso cerca in Maria ed in Gesù la forza per compiere ciò che è scritto per lui nei disegni di Dio («Penitenza figliolo, penitenza»), per portare a termine quel voto di annullamento, del quale non conosceva a pieno la portata quando lo aveva pronunciato. È la situazione singolare di chi spera contro ogni speranza, la penitenza eroica del pregare senza vederne l'effetto, dell'offrire una vita senza sapere se valga a qualcosa, della fede nella misericordia di Dio mentre il proprio io si sente perso, «umiliato, e come maledetto» ⁽¹⁵⁾.

10. UNA LEZIONE VIVA

Quei dolori oggi sono cessati una volta per sempre. Sono passati già cinquant'anni dal loro essere accaduti. Altro segno providenziale del tempo, che scorre fermo e pietoso sia sui dolori, sia sulle gioie delle creature.

Ma l'eco con cui sono stati vissuti, grazie al canto della poesia che li ha collocati nel cielo dell'intelligenza, oggi è più viva che mai. E attraverso questa eco tante anime oggi possono attingere una santità purissima, la santità del mistico che manda un messaggio velato ai più, ma aperto a chi si deve cimentare lungo il sentiero della sofferenza. Ecco perché, per capire a fondo il canto di Clemente Reborà, forse non basta studiarlo a fondo. Bisogna che almeno in qualche porzione la nostra vita sia stata provata al fuoco delle sfide che fanno gemere sotto il torchio, dell'amore che sa di sangue.

E allora non si potrà fare a meno di concludere che nella poesia di Reborà noi troviamo il cantore raffinato dell'uomo nuovo introdotto

⁽¹⁵⁾ C. REBORA, *Notturmo*, in *Le poesie*, cit., pp. 273-274.

nella storia dal Vangelo, del martire cristiano che non muore subito per poter morire più volte al giorno, del confessore della fede che sta sulla breccia fino ai limiti della resistenza umana.

Una testimonianza questa che, per chi è capace di accoglierla, costituisce una lezione di vita mirabile, un richiamo luminosissimo, soprattutto in epoche ed in culture, nelle quali si rischia di perdere perfino il ricordo di quanto possa fare l'uomo, quando c'è l'aiuto della grazia, per riappropriarsi in breve tempo del nome che Dio ha sognato per noi.

INDICE DEI NOMI (*)

Non è stato incluso, ovviamente, nell'elenco Clemente Rebora; sono stati altresì esclusi i nomi che si riferiscono a personaggi di opere o mitologici o di fantasia. Sono stati invece inseriti anche i nomi citati nel testo in modo implicito (aggettivi, sostantivi, curatori di opere citate con sigle).

A

Agostino (santo), 264
 Aleardi, A., 103-105
 Aleramo, S., 28, 31 e n., 32 e n., 33, 34 n., 35, 37 e n., 38, 40 n., 41 n., 43
 Alessio, F., 63 n.
 Alfieri, V., 50, 113
 Alice, G., 263
 Alighieri, D., vedi Dante
 Amoretti, G.V., 28 n., 43
 Anceschi, L., 210 e n., 212, 213 n., 214, 231, 232, 234 n., 235
 Andreev, L., 137
 Angelini, C., 63 n.
 Annoni, C., 56 e n.
 Anselmo (santo), 203, 204 e n.
 Apollonio, M., 38 n.
 Arcangeli, M., 106 n.
 Arezzo (d'), G., 104
 Ariosto, L., 103, 104, 106
 Armellini, G., 233 n.
 Ashurst, fam., 170 n.
 Asor Rosa, A., 80 n.
 Azzaro Pulvirenti, R., 30 n.

B

Badiou, A., 147
 Baldi, G.M., 251 n.
 Bandini, F., 6, 21 n., 22, 43 e n., 59 e n., 63 n., 72 e n., 89 e n., 103 e n., 105 e n., 118 e n., 153 e n., 159 e n., 181 e n., 185, 186 n., 196, 197 e n., 222 e n., 228 n., 240 e n.

Banfi, A., 14, 47 n., 50, 114, 115, 117 e n., 121 n., 122, 144 n., 150 e n., 158 n.
 Barberi Squarotti, G., 53 e n., 153 n., 213
 Barile, L., 45 n., 109 e n., 111, 154 n., 196 n.
 Barthes, R., 65 n.
 Bassi, S., 55 n.
 Battaglia, S., 103, 106 n., 108, 111
 Battista Varano, C., 204 e n.
 Baudelaire, C., 13, 25 n., 154
 Beccaria, G.L., 57 n.
 Bellini, B., 103-107, 112
 Bembo, P., 106
 Bentivegna, R., 41 n., 171
 Bergson, H.L., 10, 19, 48 e n., 53, 54 e n.
 Bernardi, E., 247
 Bertacchi, G., 56 e n., 57 e n.
 Bertoldi, F., 6
 Beschin, G., 41 n., 42 n., 48 n., 69 n., 216 n.
 Besomi, O., 45 n., 46 n.
 Bessero Belti, R., 30 n.
 Betocchi, C., 210
 Bettinzoli, A., 45 n., 137 e n., 138 n., 140 n., 142, 144 e n., 154 n., 161 n.
 Bigongiari, P., 57, 58 e n.
 Blondel, M., 10, 166 e n.
 Bo, C., 21 n., 28, 31 n., 32 n., 33 n., 34 n., 36 n., 37 n., 38 n., 40 n., 44, 47 n., 138-140 n., 143 n., 145 n., 146 n., 210, 236 n.

(*) A cura di B. Venturi.

- Boccaccio, G., 103
 Boccardi, S., 231 n., 235 n.
 Boccioni, U., 154
 Boiardo, M.M., 103, 106
 Boine, G., 28 n., 31 n., 40 n., 43, 55 n.,
 78, 143 e n., 155, 157 e n., 159 e n.,
 189 n.
 Boito, A., 103
 Boito, C., 103, 105
 Bologna, C., 154 n.
 Bonvesin (de la Riva), 103, 235 n.
 Bosco, U., 108 n., 111
 Bossche (Van den), B., 152 n.
 Boutroux, E., 10, 54 e n.
 Bozzetti, G., 245, 249, 255
 Bremond, H., 11, 12
 Brevini, F., 235 n.
 Bruno, G., 14, 50, 55 e n., 102, 113
 Bruno, J., 248-250
 Bruno, M., 249, 250
 Bruno, S., 248-251
 Buffoni, F., 231 n.
 Buonarroti, M., 189 e n.
 Buzzi, P., 62 e n.
- C**
 Calabria, G., 250
 Caliaro, I., 60 n.
 Cambon, G., 167 e n.
 Camerana, G., 103, 105, 106
 Campana, D., 19 n., 28 n., 43, 106, 108,
 155, 214 n., 222
 Cantoni, R., 158 n.
 Capodaglio, E., 100 e n., 242 e n.
 Capristo, G., 38 n., 40, 145
 Caproni, G., 121, 242 n.
 Caputo, F., 47 n.
 Cardarelli, V., 103, 214 n., 222
 Carducci, G., 13, 55, 56, 84, 93 n., 94,
 98, 104, 106, 108
 Carena, C., 20 n., 43, 111
 Carlino, M., 111, 154 n.
 Caro, A., 104, 105
 Carrara Pavan, M., 152 n.
 Caruso, C., 45 n., 46 n.
 Cascella, M., 31 e n., 32 e n.
 Castellani, E., 135 n.
 Casti, G.B., 104
 Cataldi, P., 6, 45 n., 143 n.
 Cattafi, B., 232, 233
- Cattaneo, G., 237
 Cecchi, E., 21, 22 n., 211 n., 232 e n.,
 233 n.
 Cervantes Saavedra (de), M., 159
 Cesarano, G., 231 e n., 233
 Chiabrera, G., 93 n.
 Chimentì, F., 58 n.
 Cicala, R., 20 n., 22 n., 26 n., 28 n., 29
 n., 32 n., 34 n., 36 n., 37 n., 42 n.,
 43, 46 n., 53 n., 146 n., 153 n., 226
 n.
 Ciliberto, M., 55 n.
 Coari, A., 41 e n., 171, 257
 Coari, G., 41 n.
 Coletti, V., 108 e n., 181 e n.
 Colli, B., 210 n.
 Colombo, A., 250
 Contini, G., 15, 19 n., 22, 28 n., 43, 49 e
 n., 63, 77 e n., 96, 133, 134, 151,
 181 e n., 226, 235 n., 237 n., 241
 Corazzini, S., 78, 105, 107, 214 n.
 Cortelazzo, M., 103, 111
 Cortelazzo, M.A., 103, 111
 Cortellessa, A., 81 n., 141 n., 209 n., 243
 e n.
 Craffonara, G., 253
 Croce, B., 14 e n., 15
 Cucchi, M., 231 n., 233, 237
- D**
 D'Amely, F., 45 n.
 D'Annunzio, G., 6, 23 e n., 52, 59, 60 e
 n., 61, 63 n., 69 e n., 72, 73, 74 e n.,
 75 e n., 76, 79, 80 e n., 81, 84, 90
 n., 93 n., 102-108, 116, 118, 119 n.,
 122, 154, 194 n., 225 n.
 Daniel, A., 230 e n., 231
 Dante, 14, 18 e n., 19 e n., 23, 24, 25 e
 n., 26 e n., 28 e n., 38 n., 39 n., 50,
 59, 84, 102-105, 107, 113, 120 n.,
 122 n., 154, 161, 175, 227, 235 n.
 D'Elia, G., 238 n.
 De Liguori, A.M., 12
 De Mauro, T., 105, 111
 De Robertis, D., 45 e n., 46 e n.
 De Robertis, G., 15, 150 e n.
 De Santi, G., 42 n., 48 n., 69 n., 100 n.,
 111, 154 n., 216 n.
 De Signoribus, E., 241 e n., 242 e n.
 Debussy, C., 121

Dei, A., 79 e n.
 Del Serra, M., 25 n., 167 e n.
 Di Stefano, P., 234 n.
 Dogliotti, M., 103, 112
 Dossi, C., 103

E

Eastwood, C., 136
 Eliot, T.S., 228, 229 n.
 Ellero, M.P., 193 e n.
 Erba, C., 162 n., 231 e n., 232, 233, 234 n., 235 n.
 Ermentini, A., 78 n., 223 n.
 Esposito, F., 41 n.
 Eusebi, M., 230 n., 231
 Evola, J., 248, 252 e n.

F

Fernani, F., 158 n.
 Filzi, F., 250
 Finotti, F., 15 e n., 63 n.
 Fiocchi, A., 231 n., 237
 Folena, G., 222 n.
 Folli, A., 32 n., 39, 40 n., 41 e n., 43
 Fortini, F., 66, 80 n., 127, 129, 130, 134, 140 e n., 189 n., 238 n.
 Foscolo, U., 103, 106
 Francesco d'Assisi, 134, 264, 270
 Furlotti, B., 159, 162, 163 n., 165, 169

G

Gaccione, A., 227 n., 236 n.
 Gadda, C.E., 225 n., 235, 236, 237 e n., 241
 Gaddo, G., 245, 246, 252, 253, 255
 Gallo, N., 219, 220
 Garibaldi, G., 249
 Gemelli, A., 10
 Gentile, G., 14 e n.
 Getrevi, P., 240 e n.
 Gezzi, M., 234 e n., 235 n.
 Ghidinelli, S., 216 e n., 218 e n., 219 e n.
 Giacomelli, Angelo, 250
 Giacomelli, Antonietta, 248, 250, 251
 Giancotti, M., 6, 14, 19 n., 21 n., 26 n., 28 n., 33 n., 43, 45 n., 75 n., 194 n.
 Gibellini, P., 45 n., 56 n., 60 n., 74 n., 235 n.
 Giovanardi, A., 152 n.

Giovannetti, P., 6, 65 e n., 72 n., 79 n., 80 e n., 93 n., 95 e n., 160 n., 186 n.
 Giovanni della Croce (santo), 199 e n., 201 e n.
 Giovannini, C., 5, 31 n., 47 n., 53 n., 76 n., 77 n., 97-101 n., 111, 113 n., 117 n., 134, 138-140 n., 143-146 n., 149 n., 150 n., 154 n., 158 n., 163 n., 169 n., 246 n., 247 n., 255 n., 264 n.
 Girardi, A., 6, 51 n., 67 e n., 97 n., 100 e n., 107 n., 111, 119 n., 121 n., 122 n., 123 n., 154 n.
 Giudici, G., 231, 238
 Gnocchi, C., 252
 Goethe, J.W., 13
 Goffi, G., 231 n.
 Gogol', N.V., 159, 160 e n., 161 e n., 179
 Gonzales, E., 146
 González-Miguel, J.G., 150 n.
 Goretti, M., 249
 Govoni, C., 51 e n., 105, 214 n.
 Gozzano, G., 21 n., 51 e n., 57 n., 80, 105-107, 214 n.
 Grana, G., 222 n.
 Grandesso, E., 42 n., 48 n., 69 n., 100 n., 111, 154 n., 216 n.
 Guarnieri, A., 228
 Guglielminetti, M., 46 n., 226 n.

H

Hatzfeld, H., 192 n.
 Hegel, G.W.F., 30
 Hopkins, G.M., 12, 226, 228, 229 e n., 238, 239 n.

I

Iannace, F.M., 150 n.
 Insana, J., 241 e n.
 Isella, D., 52 n., 69 n., 214 n., 220
 Isnenghi, M., 77 n., 141 n.
 Ivancich, A. (Amelia, madre di Filzi F.), 250

J

Jacopone da Todi, 11, 19 n., 61, 103, 154
 Jahier, P., 16, 115, 209, 238 n., 242
 Jahn Rusconi, B., 41 n., 163 n., 170 n., 171

K

Klein, E., 160 n.
 Korzeniewski, D., 13
 Kubrick, S., 136

L

Lanza, F., 69 e n., 75 n.
 La Pira, G., 250
 Laporte, S., 137 n.
 Lausberg, H., 184 n., 185 n., 187 n.
 Lavagetto, M., 39 n.
 Lavezzari, L., 41 n.
 Lavezzi, G., 6, 63 n.
 Lenzini, L., 214 e n.
 Leonardi, C., 204 n.
 Leopardi, G., 43 n., 50, 60, 67 n., 84,
 97, 98 e n., 100 n., 102, 103 e n.,
 104, 106, 107 n., 108, 109 e n., 111,
 113, 116, 121 e n., 122 n., 123 n.,
 126, 127, 131, 152 n., 154 e n., 163,
 165 e n., 196 e n., 197, 240
 Lepschy, G., 47 n.
 Leso, E., 240 n.
 Lo Vecchio-Musti, M., 163 n.
 Loi, F., 235 n.
 Lollo, R., 25 n., 31 n., 32 n., 35 n., 38
 n., 40 e n., 41, 42 n., 44
 Lonardi, G., 214 n.
 Lucini, G.P., 58, 142 n., 237 e n.
 Luzzi, M., 222, 223, 225 n., 226 n., 234
 n., 236
 Luzzi, G., 231 e n., 236 e n., 237 e n.

M

Maccari, P., 242 e n.
 Machiavelli, N., 152
 Macrì, O., 22 n., 151
 Magrelli, V., 234 n.
 Magrini, G., 161 e n., 162
 Majorino, G., 231 e n., 233, 237
 Malaguzzi, D. (anche Banfi Malaguzzi),
 14 e n., 15, 21 n., 32 e n., 33 e n., 36
 n., 40 e n., 44, 49, 51, 55, 97-99,
 101, 114, 116, 117, 121, 146 e n.,
 149, 150 n., 154 n.
 Manzoni, A., 12, 105, 119, 223 n., 233,
 234 e n., 237 e n., 268
 Marchione, M., 21 n., 28 e n., 31-34 n., 36-
 38 n., 40 n., 41 n., 43, 44, 47 n., 137-
 140 n., 143 n., 145 n., 146 n., 169 n.

Marianni, A., 59 n.
 Marino, G.B., 102-106
 Martignoni, C., 127, 129, 131, 134, 214
 e n.
 Martinetti, P., 158 e n.
 Mascioni, G., 231 n.
 Masini, F., 162 n.
 Matarrese, T., 154 n.
 Matte Blanco, I., 134
 Mazzini, G., 38 n., 41, 57, 169 e n., 170-
 177 e n., 178, 179 e n.
 Mazzucchetti, L., 77, 100, 113, 121, 138
 Medici (de'), L., 104, 106
 Meliadò, M., 58 n.
 Meneghelli, B., 247
 Meneghelli, N., 247
 Meneghello, L., 46, 47 e n.
 Menestrina, G., 251 n.
 Mengaldo, P.V., 69 e n., 71 e n., 74 e n.,
 80 n., 154 n., 181 e n., 198 e n., 214
 e n., 228 n., 235 n., 236, 238 n.
 Meriano, F., 139 e n., 140 e n.
 Metastasio, P., 106
 Michelstaedter, C., 63 n.
 Minardi, E., 228 e n., 239 n.
 Mincu, M., 234 n.
 Modesti, R., 231 e n.
 Montale, E., 21 n., 27 n., 45 n., 74 n., 78-
 80 e n., 81, 105-107, 121, 134, 162,
 213, 214 n., 222 e n., 223 e n., 225 e
 n., 226 n., 232 e n., 233, 240 n.
 Monteverdi, A., 48, 50, 53 n., 61 n., 63
 n., 65 n., 76, 77, 99, 100 e n., 101
 n., 114, 118 n., 122 e n., 126, 137,
 138
 Monti, M., 6
 Monti, V., 104-107
 Moretti, M., 105, 107, 214 n.
 Munaretto, M., 6, 19 n., 21 n., 25 n., 26
 n., 28 n., 33 n., 43, 45 n., 75 n., 194
 n.
 Muratore, U., 5, 27 n., 32 e n., 34 n.,
 35, 41 n., 42 n., 44, 53 n., 153 n.,
 259 n., 266 n.
 Musarra, F., 152 n.
 Mussini, G., 6, 19 n., 21 n., 22 n., 24 n.,
 26 n., 28 n., 29 n., 32-38 n., 42 n.,
 43, 44, 45 n., 50 e n., 52 n., 56 e n.,
 59 n., 61 e n., 63 n., 65 e n., 69 e n.,
 73 e n., 75 e n., 115 n., 128, 134,

- 146, 147, 152-157 n., 161 n., 164 n., 166-168 n., 181 n., 194 n., 205 n., 214 n., 222 n., 223 e n., 226 e n., 260 n., 263 n., 268-271 n.
Mutinelli, R., 247 n., 248 e n., 249 n.
- N**
Nardi, P., 32 n.
Natus, L., 21 n., 27 n., 28 n., 30, 31 e n., 32 e n., 35 e n., 36 e n., 38 n., 40, 41, 141 e n., 142, 152 n., 165, 177
Nava, G., 14 e n., 48 n., 77 e n., 78, 216 e n.
Necker, A.L.G. (Madame de Staël), 109
Nencioni, E., 58
Neri, G., 233
Nietzsche, F.W., 30 n., 154, 162 e n.
Nievo, I., 102, 103, 105
Noriller, L., 263 n.
Novaro, M., 138, 146
Nove, A., 243 e n.
Noventa, G. (Ca' Zorzi, G.), 240
- O**
Oldani, G. 78 n., 223 n., 231 n., 237
Oliva, G., 56 n.
Onofri, A., 61
Orelli, G., 231 e n., 233, 234 n., 235 n., 237, 238 n.
Oriani, A., 102
Orione, L., 251
Orsi, fam., 253
Orsi, Paolo, 253, 254
Orsi, Pietro, 253, 254
Ossola, C., 134
Osti, G., 7
- P**
Paccagnini, E., 152 n.
Pacelli, E. (Pio XII), 249
Padre Pio da Pietrelcina, 247, 250
Pagani, C., 246, 254
Pagliarani, E., 233
Pagnanelli, R., 242 n.
Paino, M.C., 23 n., 25 n., 27 n., 29 n., 30 n., 32 n., 36 n., 44, 111 e n.
Palazzeschi, A., 78, 106, 147, 209, 214 n.
Pampaloni, G., 220
Panikkar, R., 152 e n.
Panzini, A., 36 n.
Papini, G., 48 e n., 52, 54 e n., 58 e n., 141
Parini, G., 42 n., 103, 104, 107, 154, 214 n., 228 e n., 233, 234 n., 237 e n.
Parronchi, A., 210 e n., 211, 221 e n., 213, 215
Pascoli, G., 69, 83, 84, 85 e n., 86 e n., 87 e n., 88, 89, 90 e n., 91, 92 e n., 93 e n., 94-96, 102-108, 116, 118, 158, 225 n.
Pasolini, P.P., 214 n., 222, 226
Pavese, C., 214 n., 222 n.
Pavirani, C., 41 n.
Pazzi (de'), M.M., 204 e n.
Pellegrino, P., 223 n.
Penna, S., 222, 232 n.
Perin, T., 255
Perini, G., 56
Pestelli, C., 13
Petrarca, F., 39, 76, 106, 191, 235 n.
Petrocchi, G., 152 n., 164 e n.
Picchi, E., 69 n., 102, 103, 106, 108, 111
Piccini, D., 236 e n.
Pindemonte, I., 107
Pirandello, L., 163 e n., 225 n.
Pistoni, G., 252
Polato, L., 45 n.
Poliziano, A., 104
Porta, A., 235 e n.
Porta, C., 234, 237 e n.
Pozzi, G., 57 n., 204 n.
Praga, E., 104-106
Praloran, M., 76 n., 154 n.
Prati, G., 103
Prezzolini, G., 15 e n., 16, 32 n., 37 n., 38 n., 41 n., 44, 51 n., 52, 56 e n., 63 n., 99, 114 e n., 123
Prosperi, G., 233 n.
Puccini, D., 157 n.
Pulci, L., 104, 106
Pusineri, G., 256
Pusterla, F., 56 n., 231 n.
- Q**
Quasimodo, S., 213, 214 n.
- R**
Raboni, G., 81 e n., 118 e n., 209 e n., 210 n., 212, 213 e n., 219, 220 e n.,

- 221 e n., 222 n., 223-236 e n., 238, 240 e n., 241 e n., 243 e n.
 Ramat, S., 77 n., 237 e n.
 Ranchetti, M., 238 e n., 239 e n.
 Raschini, M.A., 30 n.
 Rebora, Edgardo, 137 n.
 Rebora (nipote di), Enrica, 138 n., 142, 143
 Rebora, Enrico, 50 n., 149 e n., 249
 Rebora (nipote di), Ina, 142
 Rebora, Marcella, 251, 256
 Rebora, Piero, 5, 31 n., 33 n., 37 n., 137, 138, 146, 158, 178 n., 245, 254, 255
 Rebora, Roberto, 162 e n., 209, 211, 212 e n., 231 e n., 237
 Repossi, C., 56 n.
 Richards, E., 170 n.
 Rimini (da), V., 13
 Rinaldi, T. (madre di Rebora C.),
 Risi, N., 231 e n., 232, 233, 234 n., 235 n.
 Riva, C., 37 n., 137 n., 255
 Romagnosi, G.D., 47, 52, 53 e n., 97, 163
 Roncoroni, F., 73 n.
 Rondoni, D., 239 n.
 Rosiello, L., 103, 112
 Rosmini, A., 5, 12, 18 n., 30 e n., 31, 40-42, 206, 207 e n., 223 n., 246, 250, 251, 253-255, 260-262, 264, 266 e n.
 Rosselli, A., 238 n.
 Rossi, R., 30 n.
 Rossi, T., 231 n., 232, 233, 237
 Rossi, V., 46 n., 146 n., 226 n.
 Rossini, G., 93 e n.
 Rovani, G., 103
 Roversi, R., 223
- S**
 Saba, U., 39 e n., 40, 78, 103, 105-107, 121, 130, 212, 214 n., 222 e n., 225 e n., 226 n.
 Saint Victor (de), A., 192 e n.
 Sala, M., 249
 Salari, T., 154 n.
 Salvadori, G., 250
 Sapegno, N., 232 e n., 233 n.
 Savoca, G., 23 n., 25 n., 27 n., 29 n., 30 n., 36 n., 44, 103, 105-107, 111 e n., 112, 214 n.
- Sbarbaro, C., 127, 155, 209, 214 n., 222, 238 n., 239 n.
 Scaffai, N., 64 n., 66-67 n.
 Scalia, E.S., 28 n., 31 n., 43
 Scarca, G., 152 n.
 Scheiwiller, V., 32 n., 35 n., 37 n., 38 e n., 44, 45 n., 115 n., 134, 135 n., 152 n., 153-157 n., 161 n., 164 n., 166-168 n., 181 n., 205 n., 209 n., 214 n., 222 n., 226 e n., 260 n., 263 n., 268-271 n.
 Schiaffini, A., 20 n.
 Schoenberg, A., 142 n.
 Sciacca, M.F., 207 n.
 Secchieri, F., 6, 63 e n., 152 n.
 Segre, C., 52 e n., 134, 225 n.
 Sereni, V., 45 n., 209, 210 e n., 211-214, 214 n., 215, 216 e n., 217, 218-221 e n., 222, 225 n., 227, 228, 231 e n., 232, 233, 234 n., 235 e n., 236
 Serianni, L., 57 n.
 Serra, R., 77 e n., 78, 81
 Shakespeare, W., 228, 229 n.
 Simonotti Manacorda, G., 231 n.
 Sinisgalli, L., 233
 Slataper, S., 16, 242
 Spender, S., 223
 Spinazzola, V., 232 n.
 Spinoza, B., 158 e n.
 Spitzer, L., 20 e n., 22, 192 e n., 193, 194 e n.
 Staël (Madame de), vedi Necker, A.L.G.
 Stara, A., 39 n.
 Starnone, D., 47 n.
 Stella, A., 56 n., 63 n.
 Stoppelli, P., 69 n., 102, 103, 106, 108, 111
 Svevo, I. (Schmitz, E.), 225 n.
- T**
 Tagore, R., 154
 Tasso, T., 103, 104, 106
 Tessa, D., 225 e n., 226 n., 234, 235, 237 n.
 Testa, E., 238 e n.
 Testori, G., 235
 Thoreau, H.D., 97
 Titta Rosa, G., 78
 Toller, E., 135 e n., 136 e n.
 Tolstoj, L.N., 89, 116

Tomasin, L., 217 e n.
Tommaseo, N., 102-107, 112
Tozzi, F., 225 n.
Trifone, P., 57 n.
Trovato, P., 154 n.
Turoldo, D.M., 214 n.

U

Unamuno (de), M., 159 e n.
Ungaretti, G., 78, 103, 105, 132, 134,
141, 152 n., 213, 214 n., 222 e n.,
225 n., 226 n.

V

Valduga, P., 78, 223 n., 243 e n.
Valeri, D., 61
Valli, D., 140 n.
Venturi, B., 6, 67 n., 119 n., 123 n.
Verdi, G., 105
Vico, G., 14, 50, 106, 113

Villon, F. (De Mont-Corbier, F.), 228,
229 n.
Virgilio Marone, P., 94
Visani, P., 239 n.
Visconti, M., 237
Volponi, P., 225 n., 242 n.

W

Wagner, R., 58 e n., 154
Whitman, W., 57-59 e n., 75 n.

Z

Zambarbieri, G., 251
Zampa, G., 78 n.
Zanzotto, A., 153, 154 e n., 209 n., 222
Zapelloni, C., 162 n.
Zendri, F., 246, 265
Zingarelli, N., 103, 112
Zolli, P., 103, 111
Zucco, R., 6, 209 n., 228 n.

INDICE

<i>Introduzione</i>	pag.	5
FERNANDO BANDINI: Il disegno poematico dei <i>frammenti lirici</i> di Clemente Rebora	»	9
GIANNI MUSSINI: « <i>Nel fiato e nel sangue un'idea</i> »: spirito e corpo nella poesia di Clemente Rebora	»	17
MATTEO GIANCOTTI: A margine dei <i>Frammenti lirici</i>	»	45
GIANFRANCA LAVEZZI: Il «lucido verso» di Clemente Rebora. Annotazioni metriche	»	69
MATTEO MONTI: Reminiscenze pascoliane nella poesia di Rebora	»	83
BARBARA VENTURI: Il lessico musicale nei <i>frammenti lirici</i>	»	97
ANTONIO GIRARDI: «Lungo di donna un canto»: frammento e poema musicale	»	113
PIETRO CATALDI: Giustificare la vita: lettura di <i>Voce di vedetta morta</i>	»	125
PAOLO GIOVANNETTI: «... <i>c'è malata l'aria della terra</i> ». Il 'libro' insubordinato di Rebora	»	135
FILIPPO SECCHIERI: Dentro i <i>Canti anonimi</i> . Tròttole, deserti e altre <i>immagini</i>	»	149
FRANCESCA BERTOLDI: La «Parola dell'età Nuova»: il mazziniano reboriano nelle lettere degli anni Venti	»	169
Matteo Munaretto: Approssimazioni stilistiche ai <i>Canti dell'infermità</i> : le figure iterative	»	181
RODOLFO ZUCCO: Rebora, Raboni, la via lombarda (e oltre)	»	209

CARMELO GIOVANNINI: Il periodo roveretano di Clemente Rebora	pag. 245
UMBERTO MURATORE: Clemente Rebora: il canto della santità »	259
<i>Indice dei nomi</i>	» 273

Finito di stampare
nel mese di settembre 2008 da
Edizioni Osiride - Rovereto (TN)
Viale della Vittoria, 15 bcd - osiride@osiride.it

Printed in Italy

